美学设计艺术教育丛书

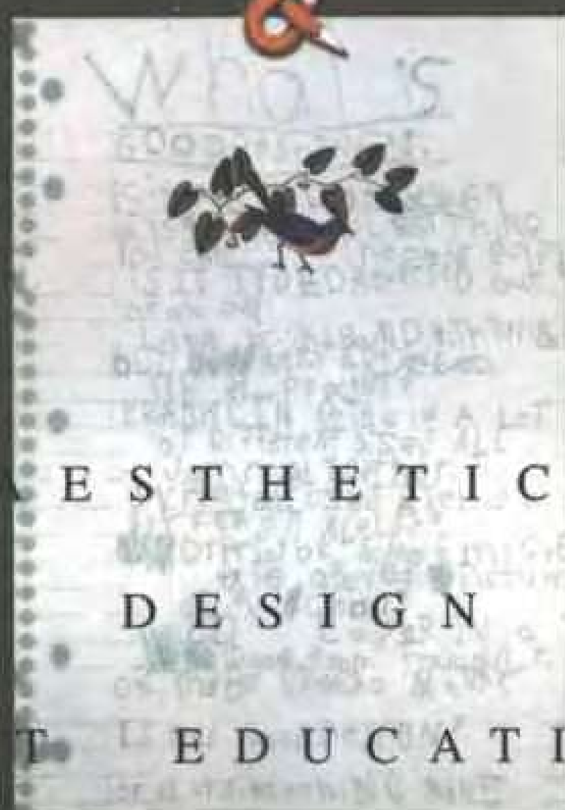
AESTHETICS
DESIGN
ART EDUCATION

美学理论

[德] 阿多诺 著
王柯平 译

四川人民出版社

美学设计艺术教育丛书



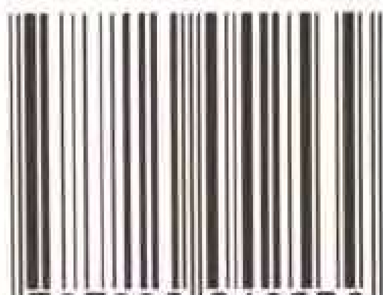
AESTHETICS

DESIGN

ART EDUCATION

美学设计艺术教育丛书

美学设计艺术教育丛书



ISBN 7-220-04253-1/J · 337

定价：29.00元

美 学 理 论

艺术评论

[德] 阿多诺 著
王柯平 译

J05/15



四川人民出版社



0275230

(川)新登字 001 号

责任编辑:李洪烈
封面设计:邹小工
技术设计:戴雨虹

美学理论
〔德〕阿多诺　著　　王柯平　译

出　版:四川人民出版社
地　址:成都市盐道街 3 号　　邮　编:610012
经　销:四川人民出版社发行部
照　排:四川人民出版社华川电脑印务中心
印　刷:四川省印协印刷厂

四川人民出版社发行部电话:(028)6660527　6666009

开　本:850×1168mm 1/32　　印　张:20.125
字　数:500 千　　印　数:5000 册
版　次:1998 年 10 月第 1 版　　印　次:1998 年 10 月第 1 次

ISBN7－220－04253－I/J·337
定价:29.00 元

美学·设计·艺术教育丛书

主　编
滕守尧

编委会
王柯平　刑煦寰　林　华
张　法　杨　力　彭吉象



总　序

随着我国现代化进程的加快和教育改革的深化，艺术教育日益受到人们的重视，艺术作为学校教育之“副科”的时代即将结束了。现代人普遍意识到，艺术世界是奥妙无穷的世界，艺术经验对丰富人生是不可或缺的要素，艺术与人性中最深层的东西息息相通。在人类历史长河的每一关键时刻，艺术都给人以希望和勇气，使人类的天才和智慧得到充分的发挥和施展，并保证了人与人之间心灵的交流。一个没有艺术的民族和社会是不可思议的，正如没有艺术的教育是不健全的教育一样。艺术对青少年的成长具有决定性意义。艺术不仅能表达感情，使人的创造性冲动得以最大施展，而且能提高学生的洞察力、理解力、表现力、交流能力和解决实际问题的能力。在艺术世界，学生可以学到在其他学科领域学不到的东西。因此，艺术教育是学校教育所不可缺少的。

但是，艺术又是一个开放的领域，艺术的内涵是不断丰富和扩展的，艺术的发展潜力是无限的。这就决定了，艺术教育不仅仅是传统认为的艺术技法的教育，而且是一个开发智慧的复杂系统工程。这就决定了，人们不可能仅凭掌握一点技法就能提高自己的艺术素养，除了掌握技法外，还必须熟悉艺术发展历史，具有欣赏艺术的趣味和评价艺术的洞察力。而这些能力的获得又都离不开美学、艺术社会学、艺术心理学等方面的知识和素养。因此，美学、艺术制作（设计）、艺术欣赏、艺术批评等，理所当然地成为当今艺术教育的四大关键要素。一

个没有美学指导的艺术教育，是盲目的和不成熟的艺术教育，正如不联系艺术实际的美学是空洞的美学一样。

正是出于上述考虑，我们才决定编辑和出版这套丛书。值得一提的是，正当我们策划本丛书的时候，北京大学艺术学系成立，这是一个波及全国、影响深远和含义深刻的"事件"。众所周知，自从已故宗白华先生在东南大学开设艺术学课程至今，我国艺术教育已经走过了大半个世纪的历程，但始终没有突破性进展，多数学校的艺术教育仍然以艺术技法教育为主。北大成立艺术学系（而不是艺术系），其动机之一就是要改变上述单一局面。其注重的艺术教育，着眼点并不仅仅在于艺术，而是整个教育领域。众所周知，由于受市场机制影响，目前我国教育出现了理工科压倒人文学科的趋势，这种失衡对学生的素质发展极其不利。同自然生态一样，失衡会使各种物种急剧退化和丧失，多元之间的相互支持以及由此造就的大千世界就会走向死寂。教育何尝不是如此。北大推行的艺术教育，是一种作为人文教育之中坚的艺术教育，它处于教育神经中枢中的最敏感部位，意在贯通理智和情感，辐射各门学科，自然举足轻重。

很明显，这种作为人文教育之中坚的艺术教育，注定是一种面向全体学生的艺术教育。因此，它既不同于一般艺术院校的纯技法教学，又不同于抽象的美学理论训练。用中国传统的话说，一般艺术院校追求的是由技入道，最理想的状态就像庄子说的那个游刃有余的屠夫。但这条路充满陷阱，弄不好就会成为匠人。所谓匠人，就是只有技法，而无思想，更谈不上创造性。这种人注定永远沿着别人的路走（本国的或外国的），或永远在某种外力的牵引下行动。美学理论训练则是由理入道，即从弄通道理入道。但自相矛盾的是，美学自身又是一门专门研究感性的科学，其自身的性质规定了，学习美学的人必须通过对感性的理性认识，方能入道。可以设想，这条道比由技入道还要难。美、艺术等，本是感性的和精神的东西，不像

物理学、化学研究得那么具体，却要用理智去认识它，弄不好就是从教条到教条，把一种丰富多彩、富有生命力的东西变成干巴巴的东西。作为北大艺术学系兼职教授，我主编的这套丛书，追求的是一种适合北大人文倾向的艺术教育，它所张扬的，是将“由技入道”和“由理入道”两种方式结合起来的综合性和全新的艺术教育，是一种张扬“艺术化生存”的教育。这种生存方式，是一种全面的和整体的生存方式，不仅需要知识和技术，还需要更成熟的人类情感。按照这种生存方式，从事艺术的一个重要目的，就是要通过创造和欣赏艺术，更好地掌握自己和认识自己，而不是让无感情的技术和机器掌握自己。人类必须通过这种艺术，在技术发展遭遇的暗礁中踏出一条回归自己的路。因此，这种艺术教育，不仅能帮助学生艺术地感觉，又能帮助他们科学地思考。艺术以其生动的表现形式陶冶学生的感情，科学以其严密的逻辑和知识丰富他们的才智。经过这种艺术学熏陶的学生，必将具有更高的精神境界，更开阔的胸怀和眼界，更丰富多彩的生活经验和人文修养，更富有活力和魅力的人格，更富有进取精神。我衷心希望，这套丛书能对深化我们的艺术教育，起到应有的推动作用。

在本丛书包括的书目中，还有现代设计方面的内容。这是因为，在当今世界，设计已经成为接合艺术世界和技术世界的“边缘领域”。在以往的工业社会（或现代社会）中，当人与机器发生关系时，总是“工具理性”或“计算理性”占主导，为克服这种片面性，一向作为“工具理性”之典型表现的设计领域，一反常态，越来越追求“一种无目的性的、不可预料的和无法准确测定的抒情价值”（MarcoDiani 语），大量设计的是“种种能引起诗意反应的物品”（Alessandro Mendini 语）。这意味着，在当今社会中，设计产品正在迅速地与艺术产品靠拢，设计过程正在与艺术创造接近。人们正在证明或已经证明，“设计应该被认为是一个技术的或艺术的活动，而不是一个科学的活动。”（Marco Diani 语）“设计……似乎可以变成过去各

自单方面发展的科学技术和人文文化之间一个基本的和必要的链条或第三要素。”(MarcoDiani 语)总之，设计与艺术之间的界限正在消失，一个二者之间对话的“边缘地带”迅速形成。正如拙著《文化的边缘》所说，“边缘”与“边界”是截然不同的两个概念。“边界”是将对立双方截然分开的东西，“边缘”是对立双方融合、对话、拼贴、交融的场所。很明显，这样的设计理应成为艺术教育的重要组成部分。

考虑到以上因素，本丛书在选目时，特别注意选取美学、艺术学、艺术教育、美育、设计美学领域的最新著作，以及编者认为艺术学系学生必读的一些经典名著。特别值得一提的是，本丛书还包括了美国 J.Paul Getty Trust 和 University of Illinois Press 赠送的系列丛书。这套丛书的作者都是美国当代艺术学和美学领域的名人，此书自 1990 年陆续出版以来，对美国艺术教育以及整个教育的影响和渗透，起了巨大推动作用。

我还要借此机会，感谢美国著名美学家 H.G.Blocker 先生，是他将自己几本著作的版权无偿赠送给我们。我还要感谢美国《美育杂志》主编 Ralph A.Smith 先生，他不仅赠送了自己著作的版权，还为沟通我们同美国 J.Paul Getty Trust 的联系方面做了大量工作。本丛书还得到美国 J.Paul Getty Trust，尤其是其出版部经理 Kathy Tally-Jone 的大力支持，使我们顺利得到他们的版权，在此表示衷心感谢。我还要感谢 Susan Verner，University of Illinois Press 对本丛书的大力支持。感谢 Getty Education Institute for the Arts 对本丛书出版给予的帮助。感谢北京市侯令先生为我们同美国 Getty Education Institute for the Arts 之间的联系做出的贡献。感谢本丛书编委、尤其是北京第二外国语学院的王柯平教授为丛书出版付出的心血。我衷心希望，本丛书的出版，能为艺术学和设计美学的宏伟大业添砖加瓦。

滕守尧

1997.11.12 于北京

引　言：
阿多诺美学思想管窥

在“西方新马克思主义”的思潮中，“法兰克福学派”独树一帜，影响深远。作为该学派的代表人物，阿多诺（Theodor W. Adorno, 1903－1969）是当代声名日益远播的思想家之一。

就阿多诺的思想星座或力场而言，西方的研究者们（比如马丁·杰）倾向于将其概括为五种基本活力。即：非正统的西方马克思主义、美学的现代主义、上流文化保守主义、犹太情感和拆构主义。① 在我看来，阿多诺的思想星座起码闪烁着七色之光。也就是说，除了上列五大要素之外，还应包括否定的辩证方法与怀疑主义精神。

阿多诺一生勤于笔耕，著书颇丰，其全集达23卷。从早期发表的美学专论《齐克果：美学的建构》开始，阿多诺对现代美学的定位、转型与发展似乎情有独钟，即便在其哲学、文化学、社会学和音乐学等论著中，也从不放过对现代美学与艺术进行多方位的审视与探讨。一般说来，《否定的辩证法》(Negative Dialectics) 是阿多诺的哲学代表作，而他竭尽数年功力撰写的《美学理论》(Aesthetic Theory)② 则是其美学代表

① 参阅马丁·杰著《法兰克福学派的宗师——阿道尔诺》，湖南人民出版社，1988年版，第1—17页。

② T.W.Adorno. AESTHETICTHEORY. (Tr. byC. Lenhardt) London, Boston & Melbourne: Routledge & KeganPaul, 1984.

作。诚如马丁·杰所言，阿多诺的美学论述在这部内容丰富、构思宏远的遗作中“达到了顶峰”。[1] 甚至阿多诺自己在给友人的信中也曾宣称，该书旨在再现他“思想中的精髓”（the quintessence of my thought）。[2]

在这部长达50万言的《美学理论》中，阿多诺主要依据他一贯倡导的文化批判主义方法，深入地检视和梳理了古典美学理论的长短利弊，分析和揭示了现代艺术的社会职能与真理内容，同时指陈和预见出当代美学的新生条件与发展途径。其中对文化产业、技术效应、反艺术或具有“反世界”倾向的现代艺术等重要文化现象的批判，充满许多具有前瞻性和后现代性的论述。这对今日中国的读者来讲，委实发聩振聋，令人惊羡。就我个人所见，此书对于当代美学或审美文化研究的学术参考价值，犹如黑格尔的《美学》巨著之于传统美学或艺术哲学研究。

《美学理论》一书以阿多诺特有的无规则与非层递的风格写成。分析辩驳、广证博引、笔意纵横是该书的主要特点。此外，在其立论过程中，德国各种唯心主义乃至浪漫主义的学说对阿多诺来讲既是刺激物，又是陪衬物。

的确，阿多诺习惯从哲学的角度来思索美学与艺术等问题。他本人由于深受德国古典哲学传统的浸润，特别是受康德、黑格尔和本雅明的影响，所以其思辩的学养甚深，行文颇为晦涩。另外，在他以怀疑的态度与批判的方法，来重估古典美学的价值和论证美学现代主义的必然性时，汲取了马克思主义的一些营养成分，从而走上了一条扬弃——移植——变通乃至兼容并包的研究道路。这样便给解读（包括翻译）造成困

---

① 参阅马丁·杰著《法兰克福学派的宗师——阿道尔诺》，湖南人民出版社，1988年版，第1—17页。

② T.W.Adorno.AESTHETICTHEORY.（Tr.byC.Lenhardt）London, Boston & Melbourne: Routledge & KeganPaul, 1984. p.493。

难。1992年我在瑞士洛桑大学哲学系研修期间，曾与英格博格·叙斯勒教授（Prof. Ingeborg Schussler）谈及书中某些费解之处时，她提醒我要特别注意阿多诺那博杂的理论风格，以及他对有些概念的处理方式。勿庸讳言，阿多诺在命题讲章的过程中，惯于启用他那把由批判方法与怀疑精神合成的双刃剑。于是在使用概念方面表现出一定的混合性与重复性，在概念构造方面也带有某种为立异而立异的倾向。这一切都会给读者造成不小的困扰。究其本质，这恐怕与他的反体系冲动有着直接的因果关系。但要指出的是，这种反体系冲动实际上导致了阿多诺式的特种体系。我曾说过，人类的各种思想体系犹如一部活动的画册，翻（反）过一页便是另一页。古往今来的思想家们大多是在"反"字上做文章，阿多诺本人也概莫能外。当然，"反"字旗下所招致的结果，尽管意在标新或重构，但多少都带有"阐旧邦以辅新命"的味道。阿多诺的大部分言论，也是有感于文化产业的流弊、社会人生的危机与艺术美学的前景而发的。

一、文化产业的流弊

阿多诺一直对文化产业（cultural industry）表现出莫大的敌视和忧虑。"文化产业"实际上是"大众文化"（massor low-brow culture）的一个取代性术语。在他看来，大众文化整体上是一种大杂烩，是由上而下地强加给大众的。因此，他宁愿选用"文化产业"这一概念。阿多诺把文化产业的起源追溯到17世纪，认为那是以娱乐为手段旨在达到逃避现实生活和调节世俗心理之目的的产物。他无不惋惜地感叹道：纯粹的大众娱乐骗走了人们从事更有价值和更充实的活动的能量与潜力，由此而引发的文化产业亦然。正是这种文化产业，在现代大众媒介和日益精巧的技术效应的协同下，借用源于自由竞争资本主义的意识形态中的"伪个体主义"，张扬戴有虚假光环的总体化整合观念，一方面极力掩盖处于严重物化和异化社会

中的主体—客体关系之间与特殊——一般关系之间的矛盾性质，另一方面则大量生产和复制千篇一律的东西来不断扩展和促进“波普文化”（pop culture）向度上的形式和情感体验的标准化。其结果是有效地助长了一种精于包装的意识形态，使人们更加适应于习惯性的统治，最终把个性无条件地沉淀在共性之中，从而导致了生活方式的平面化，消费行为的时尚化和审美趣味的肤浅化。如他所言：

> “文化产业重复不断地从其消费者那里骗取它一再许诺过的东西。文化产业玩花招，弄手脚，无休无止地延期支取快乐的约定票据。其承诺是虚伪的……它实际上使之有效的东西，不过是真正意义上永远也达不到的东西”。①

再如，对于大众倍感亲切的现代流行音乐，阿多诺认为那是文化产业的一种特产。这种所谓的“波普艺术”（Pop art），通常具有技术性“包装”的外表，显现出一种“伪自发性”和惺惺作态的形式，无论是制作者还是表演者，都极力装出一副悲天悯人的样子，投听众所好，与其套近乎。于是，他们——

> “必须写作某种能给人以足够的深刻印象以便使其记住、而同时又能足够为人熟知以便显得平易的东西。在此，可求助的东西是在生产过程中被有意无意地忽略的哪些旧式的个体主义因素。这同样符合这一需要，即向听众灌输一种潜藏的占统治地位的形式与情感的标准化，把听众总是款待得就好像大众产品只是为了他一个人似的。”②

① 参阅《启蒙的辩证法》，英文版，p.139。
② 参阅《音乐社会学引论》，英文版，p.31。

但在构成上，现代流行音乐总不偏离规定的程序所确立的限度，如流行的节拍、和声、乐器与动作；在主题上，只是重复人们熟知的那些有限的范围，如“赞美母爱或家庭欢乐的歌曲，胡闹或追求新奇的歌曲，佯装的儿童歌曲或描述失去女友的悲伤的歌曲”等等。[①] 这类结构与主题，外表上五花八门，而实际上千篇一律，缺乏真正的新意或创意，其唯一追求的效果就是挖尽心思地玩弄“技术效应”等花样，以简单的或程式性的图解方法强化附带的视觉形象刺激，同时再添加一点随兴所至的情绪风味。这在很大程度上归咎于文化产业中的拜物教作用。由此引发的音乐拜物教，必然会导致鉴赏力的退化。这种鉴赏力反映在听众身上，与日常生活所要求他们的服从态度毫无二致。阿多诺对现代流行音乐的批判，自然会使人联想起那些在歌台上“满怀深情”的“流星族”和歌台下如痴如醉的“追星族”之类“文化景观”(culturescape)。

总的说来，文化产业具有商品社会一切产业的基本特点，具有突出的拜物特性或拜物教作用。其产品从一开始就是为了交换或者为了在市场上销售而生产出来的，所以不是艺术品，不是为了满足任何真正的精神需要。文化产业及其产品以商业价值和“瞬间效应”（即“momentary effect”，阿多诺在《美学理论》一书中喜欢用“firecracker”——“焰火”喻之）为导向，其运作者与支持者往往“沉湎于一种玩世不恭的令人难堪的态度，仅为了达到愚弄消费者的目的而纵容生产文化垃圾，视艺术为一种垂手可得的、不负责任的娱乐活动”，并把“愿者上钩”奉为“艺术消费者的绝对原则”。[②] 从我们所观察到的情况来看，这一切使文化产业注定要借助各种实用的技术手段，以花样翻新或标新立异来包装自己的产品，以不断复制

① 参阅《音乐社会学引论》，英文版，p.25。

② 参阅 T.W.Adorno.AESTHETICTHEORY.（Tr.byC.Lenhardt）London, Boston & Melbourne: Routledge & Kegan Paul, 1984. pp.334－335。

和批量生产来倾销自己的产品，以酒红灯绿的靡靡之音或五彩缤纷的喧闹场景来娱人耳目，……其结果导致了大众鉴赏力的退化，审美活动的庸俗化，主体反思与批判意识的匮乏，以及享乐主义的盛行等等负面效应。相应地，情感非但没有得到宣泄，精神非但没有得到升华，反而受到双重的压抑。这使人不由想起两千多年前的中国先哲老子的警世箴言："五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽。驰骋畋猎，令人发狂；难得之货，令人行妨。"①

值得注意的是，在阿多诺对文化产业深表忧虑和敌视的同时，也曾承认文化产业主流中所内在的批判潜力。譬如，在《启蒙的辩证法》一书中，他发现"文化产业的确包含着在那些使它接近于竞技的诸特征中比较好的特征的痕迹。"其后，在《电影的透明性》中，他进一步指出："文化产业的意识形态本身在操纵大众的尝试中，已经变得与它想要控制的社会一样内在地含有了对抗性。文化产业的意识形态含有自己的谎言的解毒药。"如此看来，阿多诺无论是从负面还是正面揭示文化产业之实质的过程中，始终怀抱着探寻"文化赎救"（cultural redemption）之可能性的使命感或终极目的。

二、现代艺术的职能

那么，阿多诺又是如何看待现代社会与现代艺术的呢？就社会现状而论，丑恶的膨胀，美善的萎缩，焦虑的加剧，颓废的升级，喧闹的干扰等等问题，使原本陷入困境的人生显得更加苍白无力，麻木不仁，甚至逆来顺受。阿多诺似乎认为人类要想赎救自己，或者说人类要想摆脱这场危机，除了别的途径之外还得从文化入手。这就需要培养和发展一种真理意志。然而，令人遗憾的是，真理或真理性在虚伪的意识形态中或者在已被意识形态化了的社会现实中是找不到的。这种积极的因素

① 参阅老子《道德经》第12章。

也不会寄寓在美化现实的艺术之中，因为它总是以理想的方式，把这个不自由的、令人厌恶的世界重新变成使人感到留恋的地方，把实存的苦难加工而成肯定的安抚，这样提供给人们的只是一种假象、一种幻想。它表面上充斥着善意的愿望，而实质上则无多少真理性内容可言。

那么，这种真理性内容可在何处寻找呢？按照阿多诺的设定，应在精神性和自律性的艺术中去寻找。他认为真正的艺术从本质上说是精神活动，不可能是纯粹直观的东西。事实上，单纯直观的艺术品是无因之果。艺术的物似性也只能说明物乃是艺术品的载体而已。而精神（spirit）则是“艺术作品的以太（ether）；它通过作品来讲话；或者更严格地说，它兴许将作品转化为一种手写物。”这种与真理性内容密切相关的精神，在真正的艺术作品中与形式相互依存，是照亮现象或表象的光源。如果没有精神之光的拂照，任何现象也就失之为现象。（这种比喻使人自然联想起柏拉图将“善之理式”喻为“阳光”的说法。）阿多诺如此标举主观意义上的“精神”，其另一目的就是通过“精神化”（spiritualization），使艺术抛开外在的制约因素，以便少受异化的影响，以便尽量保持本身的社会性批判维度——即通过表现媒介和历史所确定的方式，攻击和揭露当今社会状况的种种弊端。

因此，精神性的艺术断然摒弃幸福快乐与五彩缤纷的东西，因为这些东西在现实生活中是人所得不到的。艺术毫不留情地摒弃了孩提式的幸福快乐，从而确乎成了没有幻觉的实际幸福的象征。与真理性内容密切相关的是艺术的自律性。具有自律性的艺术一般表现为它极力想摆脱这个行政管理世界对它的支配与干扰，它想独往独来，抵制整体社会化运动。面对这个它所厌恶的现实世界，它不压制也不拒绝表现愚蠢和丑恶的东西，它竭力暴露和控诉当今社会的流弊。特别是在极权主义国家，其文化政策由于看不到启蒙作用也就是欺骗群众这一情况，自律性艺术更应发挥它的社会批判作用，这样会使它成为

与这个社会乃至这个世界不相容的东西。而在阿多诺看来，"只有与这个世界不相容的东西才是真实的"，或者说，才具有真理性的内容。看来，阿多诺力图赋予现代真正艺术一种形式上的颠覆能力，这种能力旨在削弱虚假的、总体化的观点给予异化的社会存在的合理性外观。但是，诚如波琳·约翰逊在《马克思主义美学》中所言，阿多诺虽然认为"真正的艺术作品可以被赋予一种实际的颠覆能力，可他关于日常思维与现代主义作品之间关系的分析，又否定了艺术具有任何实效的启蒙能力。真正的作品消除了用以执行意识形态保守职能的理智条件，但这只是建立在其不适合产生于当代资本主义日常生活性质中的需求这一基础上。所以，现代主义艺术作品只具有形式上的颠覆性质。真正的作品却远离于大众的需求，这使其失去了任何实际的影响。"①

在阿多诺看来，现代艺术之所以被人视为一种"反艺术"(Anti－art)，主要是因为它表现出一种"反世界"（Anti－Welt）的倾向。它有意地不再"美化"人生与社会，而是直接地呈现人的生存状态和揭露社会的种种弊端。艺术的本质、社会职能及其社会重要性，或许正在于它同这个世界的对立。我们知道，由于商品经济与文化产业的日益发达，当代社会正日益剥夺人的精神独立性，使人不断地异化，不断地为物所役，不断地丧失辨别能力、思考能力和自己的本来真知。艺术则通过把现实"对象化"，也就是通过无情而深刻地揭露与展示，使人重新认清自己，认清世界。应当看到，在这个现实世界上，美与丑的关系，诚如老子和歌德所言，均具有相对性，两者一方面"从来就不肯协调"，而另一方面彼此又"挽着手儿在芳草地上逍遥"。相应地，善与恶的关系亦如美与丑的关系。我们称为罪恶性的东西，只是善良的另一面，双方处于对立统

① 参阅王鲁湘等编译《西方学者眼中的西方现代美学》，北京大学出版社，1987年版，第262页。

一的互动关系之中，对各自的存在都是必要的，都是整体的一部分。这一点只是到了现当代人们才有了更深切的认识和感受。当今，意在激发人们真理意志的现代艺术，更是抓住美丑之间的冲突不放，抓住善恶之间的对立不放，迫使人们在不可回避的情景中对丑与恶进行认真的观照和审视，以便从中折映出自己，从中认清自我和现实的本来面目，进而试图从中解脱出来。或者说，在类似荒诞、迷茫、颓废、怪癖、躁动、阴谋、诡计和喧闹等等丑陋罪恶的现实存在中认清这个世界的真实现状，认清现代文明的缺憾，认清人性的弊端，认清人类所面临的危机，藉此唤醒处于麻木的良知，激起完善自我和改变现状的意识。在这一觉醒与追求的向度上，也可以说是一种审美意义上的批评性超越吧。

但在艺术如何构成自己真正的社会影响的问题上，阿多诺显得出奇的理智。他认为不是“通过声嘶力竭的宣讲，而是以微妙曲折的方式通过改变意识来实现的。任何直接的宣传效果很快就会烟消云散，艺术不可能凭藉适应现存需求的方式来取得巨大的预期影响，因为这会剥夺艺术应当给予人类的东西。”[①] 至于那种“黄钟毁弃，瓦釜雷鸣”式的直接宣传，反倒会“强化这个受到行政管理的世界对艺术的支配权力，而艺术则希望不受干扰，独往独来，抵制总体社会化运动。……艺术务必摆脱这种目的论，因为它代表一种自在（anin-itself），一种不得不促成的自在。”[②]

在经过一连串颇富批判主义精神和带有浪漫主义遗风的析理论说之后，面对现实的阿多诺陷入了愈加冷静的思考；其思考的结果又不能不给自己的“艺术宣言”打上问号，不能不认识到艺术所处的两难困境。如他所说：“完全非意识形态的艺

---

① 参阅 T.W.Adorno. AESTHETICTHEORY.（Tr.byC.Lenhardt）London, Boston & Melbourne: Routledge & KeganPaul, 1984. pp.334－335。pp.244－245。

② 同上书，pp.355－366。

术很可能是完全行不通的。艺术的确不能仅凭与经验性现实的对立而成为非意识形态的"。① 阿多诺还接着指出："今天，在与社会的关联中，艺术发觉自个处于两难困境。如果艺术抛弃自律性，它就会屈从于既定的秩序；但若艺术想要固守在自律性的范围之中，它照样会被同化过去，在其被指定的位置上无所事事、无所作为"② 阿多诺是一贯倡导"否定的辩证法"的。这一令他格外伤神的结论可以说是"否定之否定"法则的明证，是他从理想走向现实的明证，同时也是历史或时代社会文化环境的必然结果。

颇为有趣的是，阿多诺一再强调艺术不可能依然如故，因为它是运动中的综合物，具有高度的自体调节功能。照此推理，艺术也不会是阿多诺所说的那副样子。艺术总是一个"变数"，处于不断的生成过程之中。就连阿多诺本人也这样期望：一种尚无人知的审美形式会因建构过程与技术统治之间存在许多关联而引发。该审美形式可望取消所有行政管理控制下的所有观念及其在艺术的反映。③

三、美学发展的前景

不消说，阿多诺所期待的那种"尚无人知的审美形式"，不仅预示着现代艺术的前景，而且预示着美学发展的前景。

究其本质，这种"审美形式"是一种理想化的艺术形式，指望通过彻底的表现方式的革命，凭藉深刻的反思意识和批判主义的方法，使艺术尽可能（1）摆脱行政管理控制下的所有观念，避免受到意识形态的同化；（2）摆脱文化产业的庇护，避免消费市场的侵蚀，拒绝迎合亚艺术或庸俗的趣味，拒绝生

---

① 参阅 T. W. Adorno. AESTHETICTHEORY.（Tr. byC. Lenhardt）London, Boston & Melbourne; Routledge & Kegan Paul, 1984. pp.336。

② 同上书，p.337。

③ 同上书，p.319。

产“像药片的外壳一样包装精美、味道可口”的东西；(3) 与传统美学的陈腐信条和传统艺术的僵化规范实行真正的决裂，在追求创新中别具一格，着力表现“真理性内容”；(4) 警惕那种“以技术为重的作法”或“崇拜手段的不良社会倾向”，因为这种作法与倾向将会偷梁换柱，本末倒置，把目的（艺术作品）倒卖成它的生产手段……

首先，值得指出的是，阿多诺关于艺术与行政管理和意识形态的脱钩假设，实质上意在标举艺术的自律性。这一方面与他本人的新理想主义的浪漫情结有关，另一方面与他本人对行政管理、特别是意识形态的怀疑态度有关。如他所说，“即使艺术会在未来全新的社会中继续存在下去，那它的实体与功能都将会完全有别于过去。现代艺术意识恰恰不相信那种在主题思想与风格上充满意识形态的所有外部标志的美学。”① 需要说明的是，“意识形态”（ideology）这一术语在阿多诺的思想中是富含贬义的。他强调过，举凡意识形态，大多是虚虚假假的，其真正的目的就是为了维护当政者的权力。按我的初步理解，饱受希特勒法西斯文化政策摧残的阿多诺，对他所经历过的官方意识形态是深恶痛绝的。产生这种“意识形态”的祸根，主要在于不可告人的政治用心，在于对话语权力的垄断性，在于对公众利益承诺上的迷惑性。这三者，不仅会导致“语言交流方式的扭曲，构成意识形态网络”（哈贝马斯语），而且会导致人格的扭曲，引发人性的异化。另一方面，此祸根也在于文字本身的遮蔽性。这种遮蔽，在直接意义上是由于人为的修饰、有意的误用或人文网络的陷阱所致；在形上意义上是由于文字本身的缺陷所致——即文字的“言不尽意”原理和文字作为既定符号对人的思想和理性的框定与束缚作用。譬如，代表人文智慧的文字诠释，往往构成从文字到文字的“解

① 参阅 T.W.Adorno.AESTHETICTHEORY.（Tr.byC.Lenhardt）London, Boston & Melbourne: Routledge & Kegan Paul, 1984. pp.464。

释”魔圈，甚至达到了“话在说你”而非“你在说话”（福柯语）的“反客为主”程度。所有这些因素，对于丧失“原创智慧”同时又缺乏“神圣智慧”（姜一涵语）的现代人来讲，都会使其误入迷途，落入“文网语阱”（钱钟书语），并且自失其中而不自知，成为活脱脱的“聪明反被聪明误”的标本。

其次，阿多诺之所以一再抨击文化产业对艺术发展的负面作用，一再强调艺术在价值取向上的独立本性，主要是担心艺术会放弃自身的终极目的或淡化追求真理内容的精神，从而完全滑入消费文化或享乐主义的泥沼，满足于在消费市场中扮演一位推销女郎的角色，极尽展示和招揽客户之能；或者像酒吧女郎一样把自己打扮得花枝招展，醉心于为人提供一种“周末娱乐”活动。另外，阿多诺也担心艺术会因此滑入保守主义的境地，为迎合社会现状而提供廉价的安慰，进行粉饰现实的宣传。

再次，阿多诺对传统美学的批评，主要基于传统美学的退废和人们（特别是现代艺术家）对传统美学的失望。根据他自己的分析，导致这种后果的原因是多方面的。譬如，传统的哲学美学在唯名论之前，“曾经面临乏味的抉择，它或者追随微不足道的一般概念或共相，或者基于约定俗成的抽象结果对艺术作出独断的陈述。”[①] 就是说，传统美学一方面抓住一般普遍性不放，把不适合具体艺术作品的抽象原则固定在本身要死的不朽的价值之上；另一方面自以为是，假定艺术的意义取自那些综合性的、无疑为创造性艺术家所接受的规范，并且认为这些规范远比按其造就的个体作品更为重要，更为博大。于是，便导致了阿多诺所说的这种悖论的结果：“黑格尔与康德可谓最后两位对艺术一无所知但却能够系统地论述美学的哲学

① 参阅阿多诺《<美学理论>初稿导言》，见《美学与文艺学研究》（总第3辑）第234页。

家。"[①] 同理，美学界随后出现了形形色色的老于世故之徒。"他们在黑格尔注重特定艺术对象与康德注重概念这两种作法之间极尽这种调和之能事，从而整合出一种烹饪法来对待艺术，实际上根本不会欣赏艺术的建构。"[②] 庆幸的是，否定"共相"或"一般普遍性"先于个别事物之实存性的唯名论，摧毁了传统意义上的美学理论的基础，促发了美学走向现代化的契机。但由此产生的心理学美学与经验主义美学同样存在自身的弊病，同样没有多大的指望。因为，前者存在一种危险的倾向，"也就是背离美学题材的倾向，以及紧密追求观众或者审美品酒员的快感体验的倾向"，从而把包含主观偏见的"趣味"或"鉴赏力"确定为一个至关重要的准则。而后者作为经验主义描述和普通美学规范分类的产物，其内容十分贫乏，毫无意义，"大大逊色于各类实质性的和透彻的思辨体系。如果应用于当今的艺术实践，这些经验主义美学的抽象概念并不比已往任何时代的艺术理想更有价值。"[③] 总之，现代艺术之所以要与传统美学决裂，主要是因为两者之间的"不相容性"所致，或者说，主要是因为美学或审美哲学落后于艺术自身的发展所致。

那么，在这个现代艺术与传统美学发生冲突的时代，美学就真的"没有指望"了吗？就真的成为"多余的东西"了吗？阿多诺认为事实恰恰相反。美学非但没有废退过时，反而迫切需要，必不可少。一是艺术本身需要美学，需要一种能够引发反思的美学，因为艺术无法处理、也难以统辖这类反思，惟独美学能对艺术作品的无止境性作出深层次的反思或反应。具体地说，"由于艺术作品不是没有时间性的，也不是完全一样的，

---

① 参阅阿多诺《<美学理论>初稿导言》，见《美学与文艺学研究》（总第3辑），第235页。

② 同上书，第234页。

③ 同上书，第236页。

而是经常变动和发展的，所以，它们呼唤着诸如评论和批判这样一些脑力劳动。这类劳动是艺术生成的中介。然而，这些精神形态依然是虚弱的和病态的，除非他们能够发现艺术作品的真理性内容。要想取得这一成就，这类脑力劳动务必从评论进而转化为美学。唯有哲学才能发现那种真理性内容，艺术和美学为了共同的利益在此会聚一起。在实现这一目标的过程中，哲学并非从事那种以外在方式来应用或实施哲学信条的活动，而是以内在的方式对艺术作品进行反思。"① 二是进步的艺术家更加觉得需要美学，尽管美学在哲学中已经失去已往的魅力。这主要是因为艺术家虽然也能进行自我反思，或者说也能对艺术的变化发展及其表现的真理性内容进行不断的反思，但他们"常常随兴所至，不够深刻，甚至带有外行的味道；他们习惯于求助于特定的假设，并且将其偷懒的作法合理化，或者发表一些有关他们想要取得但从未取得之成就的声明，一些含糊其辞的意识形态上的声明。诸如此类的沉思冥想是无法取代美学思想的。"② 三是对现代艺术作品的评价需要一种美学。这种美学"十分精通最先进的艺术发展情况，但在反思能力上则胜其一筹。这样一种美学必须放弃趣味这个概念，否则，艺术的真理性要求将会蒙受耻辱，死留骂名。已往美学的严重弊病之一就是以主观的趣味判断为开端，因此出卖了艺术对真理性要求权。"③

从以上三个方面来看，阿多诺坚信美学存在的意义和必要性。但这种美学不是落后废退的传统美学，而是一种摆脱陈旧规范而能"引发那类反思的美学"，一种必须实施现代化转换的现代美学。而现代美学，在阿多诺看来，必须首先采取一种形

① 参阅阿多诺《<美学理论>初稿导言》，见《美学与文艺学研究》（总第3辑），第245页。

② 同上书，第246页。

③ 同上书，第248页。

式，“那就是要对传统美学范畴实行合理的和具体的消解。如此一来，它会从这些范畴中释放出一种新的真理性内容。”不消说，要实现这种转换，现代美学还必须利用辩证哲学的信条，把事实与概念视为互为中介、而非截然对立的东西，这样可望克服在形上与形下之间徘徊的二难抉择困境。其次，现代美学务必设法与现代艺术的发展并驾齐驱，同时务必跟上哲学发展的步伐。最后，现代美学家务必与真正的艺术家携手共进，或者说，真正的美学家务必真正懂得艺术，而真正的艺术家也务必真正懂得美学。所有这些便是美学发展的前景与前提所在。

顺便提及，现代美学在研究艺术时，要注意传统的本体论作法，因为阿多诺本人对此深表怀疑。他甚至不如专断地认为，这类研究是“不会有什么结果”的，因为他确信：(1) 艺术是发展变化的，不断生成的。“艺术并非它自古以来的那副样子，而是它现已生成的样子”；(2) 艺术的发展是一个不断解放自身的过程，因为“艺术解放自身并非某种偶然的事件，而是艺术的原理”。然而，颇为有趣的是，阿多诺没有完全否定本体论研究，而是强调不可忽视的历史作用，认为单纯的本体论研究、如果不顾历史的背景与传承等因素，必然导向“无源之水，无本之木”式的妄语虚谈。所以，他宣称：“美学不应当像追捕野雁一样徒劳无益地探寻艺术的本质；这些所谓的本质要从其历史背景的角度来看。没有一个单独孤立的范畴能抓住艺术的理念。艺术乃是运动中的综合物。艺术由于高度的自体调解能力，故而需要最终成为具体概念的理智调解作用。”①

总而言之，阿多诺是现代美学的积极倡导者。但值得注意的是，阿多诺与已往的传统理论家不同。他虽然无处不谈现代美学，但却未对其作出面面俱到或自圆其说的界定。因此，他

① 参阅 T.W.Adorno.AESTHETICTHEORY.（Tr.byC.Lenhardt）London, Boston & Melbourne; Routledge & Kegan Paul, 1984. p.482。

的美学在很大程度上并非一个理论的圆圈，而是一种思索的过程。在此过程中，经常闪耀出一束束令人惊叹不已的辉光，流溢出一串串教人耳目一新的箴言，其中许多洞识达到了令人称奇的程度，就连其思想逻辑中的诸多矛盾与偏颇之处也给人以无穷的回味和深刻的启迪。

王柯平

目录

第 1 章

艺术，社会，美学

1. 确定性的丧失

自不待言，今日没有什么与艺术相关的东西是不言而喻的，更非不思而晓的。所有关涉艺术的东西，诸如艺术的内在生命，艺术与社会的关系，甚至艺术的存在权利等等，均已成了问题。人们原以为直觉与朴素艺术方法的丧失，会从及时填补诸多无限可能事物之空白的一种俱增的反思趋向那里得到补偿。然而，事情并不如愿。乍一看来像是艺术的扩展，到头来则转化为艺术的萎缩。1910 年前后，革命艺术运动开始探寻的那一出乎预料的广阔领域，未能兑现其早先提出的幸运与奇遇的诺言，反倒出现了这样的情形——此过程在当时危及到自有理由存在的诸多类似范畴。与日俱增的大量艺术事物与其说

是享用它们新获得的自由，还不如说是被卷进了新禁忌的旋涡，致使世界各地的艺术家们急于寻求某种假定的基础，以作为他们活动的根据。这种遁入新秩序的作法无论多么脆弱，但却反映出如下事实：艺术中的绝对自由——艺术的一大特点——与社会总体中永久的不自由是相互矛盾的。这正是艺术在社会中的地位与功能变得不确定的原因。换句话说，艺术将自身从早期祭礼功能及其派生物中解脱出来后所获得的自律性(autonomy)，取决于富有人道的思想。由于社会日益缺乏人性，艺术也随之变得缺乏自律性。那些充满人文理想的艺术构成要素便失去了力量。

尽管如此，自律性依然是艺术的一个不可更易的方面。试想通过恢复艺术的社会角色（socialrole）以减轻艺术的自我怀疑（常常表现在艺术之中）的企图是毫无意义的，徒劳枉然的。在今天，自律性艺术显示出盲目性迹象。事实上，由于艺术正如黑格尔所认为的那样，再也不会成为朴素的艺术，所以，远古以来的这一艺术特征，即解放时代的盲目性已成为支配性的了。现在，艺术的精妙性与一种相异的和更大的朴素性混合一体，这种朴素性也就是有关艺术目的及其继续存在条件的不确定性。艺术在完全摆脱了外在目的之时是否失去了其基础呢？诸如此类的问题在内在意义上涉及到美学的历史本质。

据说，艺术作品在抛开现实的经验世界时，便导致了自身构成的一种逆向或反向领域（counter-realm），该领域也像经验世界一样是一种现实存在。这种说法是错误的；它意味着对该领域的一种先验性肯定，而无视艺术作品的内容会是多么“悲惨”。这些关于艺术的陈词滥调给这个不幸而分裂的现实世界投下了幸运与和谐的光影，委实令人可恶，因为它们戏弄了所有重大的艺术概念，只注重于腐朽堕落的资产阶级实践活动，诸如把艺术当作提供安慰的灵丹妙药等等。这些陈词滥调也指向艺术本身的创伤。说什么艺术一旦脱离了与宗教及其救赎真理的关系，就能繁荣昌盛起来。然而，艺术一旦世俗化，

会由于缺欠找到真正出路的希望而受到谴责，也会因为向现实世界提供慰藉而受到谴责，因为这种慰藉强化了自律艺术一直想要摆脱掉的桎梏。在某种意义上，自律原则本身也是一种慰藉，因为在声称能够假定其自身具有一种非常完整的总体性的同时，艺术自律原则不管愿意与否，均会造成一种假象，使人以为外部世界也是一个完整的整体。艺术通过摒弃现实——这并非一种逃避主义形式，而是艺术的一种承继特性——而为现实进行辩护。

赫尔穆特·库恩（Helmut Kuhn）在其论文① 中声称：每件艺术作品若具有批评精神的话，那都是一首赞美诗。此说也许是真理，但实际并非如此。考虑到当今现实生活的反常现状，艺术的肯定性本质尽管是艺术的一个组成部分，却已变得令人难以容忍了。真正的艺术向其自身的本质提出挑战，从而增强了蕴含在艺术家头脑中的不确定感。

试图通过抽象否定来消除艺术的作法也是错误的。当艺术抨击其传统基础之时，便经历着质性的变化。如此一来，艺术由于在艺术形式水平上反对现实世界，同时也由于时刻准备援助和改造现实世界，结果成为一种性质相异的实体。无论是慰藉概念，还是其对立面或拒绝概念，均未抓住艺术的真谛。

2. 起源——一个虚假的问题

艺术的概念难以界定，因为它有史以来如同瞬息万变的星座。艺术的本质也不能确定，即便你想通过追溯艺术起源的方法，以期寻求某种支撑其他所有东西的根基。后期浪漫派笃信古代艺术的至高至纯性。这一见地不比古典派提出的悖论（paradox）更具有说服力。后者认为最初的艺术作品是浑浊不

① H.Kuhn, Schriften zur Asthetick (Munich, 1966), pp.236ff.

纯的，因为它们与巫术、历史记录和实用目的不可分割，如同凭藉呼喊来进行远距离交谈沟通一样。由于历史事实难以搜集到手，这一问题尚无法予以决断。

同样，任何想把艺术的历史起源从本体论角度归入某种至高原则的企图，必然会在大量枝节问题上迷失方向。有可能获得在理论上相关的唯一洞识也是否定性的，因为虽有众多被称为“艺术”的东西，但却不存在可以涵盖所有艺术种类的一般艺术概念。[①] 史前艺术研究通常可以提供原始经验材料与相应的奇思怪想。约翰·亚可布·巴谊芬（JohannJacobBachofen）便是这方面最著名的代表人物。

哲学家们惯于从概念上区分两种起源问题，一种属于形而上学，另一种属于原始历史。但是，过于严格地坚持这种区别会导致曲解起源概念的真义。[②]艺术的界说尽管确实有赖于艺术曾是什么，但也务必考虑艺术现已成为什么，以及艺术在未来可能会变成什么。我们曾经说过，艺术有别于经验现实，时下，这种差异本身并非一成不变，它因艺术之变而变。譬如，历史已将某些很久以前首次出现的崇拜对象转化为艺术。再如，特定艺术对象于某个时刻已不再被视为艺术。由此看来，提出类似电影这一现象是否是艺术或什么别的东西的抽象问题尽管具有启发意义，但不会带来任何结果。正如我们所知，艺术具有变化的余地，其本身也可能无意严格界定其内外成份。

所谓美学的构成问题是由艺术的动力与艺术作为已往历史之间的张力来划分的。通过艺术的动态法则而非某些不变的原理，人们才能理解艺术。界定艺术是靠艺术与非艺术之间的关系。非艺术之物使我们从实质上理解艺术中的特殊艺术性因素

---

① 参阅 T.W.Adorno, Ohne Leibild. Parva Aesthetica, 2nd ed.（Frankfurt 1968), pp.168ff。

② 阿多诺在这里大概是指起源（origin）的动态隐含意义即一种“根本的飞跃”(primal leap)。——英译者注

成为可能。唯有这一艺术方法才符合唯物主义与辩证法美学的准则，这种美学因脱离了其自身的母质而得到发展。其运动法则和形式法则是一码事。

甚至一件历史产物可能是真理这一假设，是当代美学的中心议题。这一观点是尼采在论及传统哲学时提出的。若将尼采之见换一种说法且稍加补充，我认为真理只有作为历史产物才存在。对艺术来讲，艺术作品之所以成为艺术作品，是靠否定其起源的说法是完全正确的。只是到了最近，即艺术彻底变成世俗之物并受技术演进过程左右之后，也就是在世俗化牢牢支配艺术之后，艺术方获得另一重要特征：一种内在的发展逻辑。艺术不应该因其与巫术符箓（magical abracadabra）、人类劳役与娱乐有过不光彩的关系而受到指责，因为艺术终究消除摆脱了这些连同其不光彩的记忆在内的从属物。此外，那种认为（例如）宴乐之所以从未能够达到自律音乐的高度，正由于它是宴乐的观点，也未免过于简单化了。相反地，那种认为宴乐之所以胜过傲然拒绝服务于任何事物或任何个人的自律音乐，是因为它服务于人类的观点，也是荒谬虚妄的。我们应该谨记，当今音乐艺术中的绝大部分，正是不屑一听的宴乐之卡嗒声的回响。遗憾的是，这一事实丝毫没有提高18世纪早期宴乐的质量。

3. 艺术的真实与存亡

黑格尔关于艺术可能衰亡的观点，与艺术作为生成物（product of becoming）的历史本质是一致的。在黑格尔把艺术视为某种终结之物的同时，又将其当作绝对精神的一个契机，这一似乎自相矛盾的事实与黑格尔体系的双重特征是完全一致的。然而，黑格尔的这一观点蕴含着一个他本人从未得出的结论，即：艺术的内容——按黑格尔所说也就是艺术的绝对层面

——不同于存亡层面。可以想象，艺术的内容兴许正是艺术的致命因素。音乐便是一个例证。美妙的音乐这一艺术领域中的新秀，很可能仅在有限的人类历史时期发展成为一种艺术形式。根据一种对待客观历史世界的新态度来纲要性地界定自身的艺术造反活动，已经成为反艺术的造反活动。人人都在猜测艺术是否能够在这些发展中得以幸存。但是，人们不应忽视这一事实：由于一度反动的文化悲观主义与一种文化批判理论在下述命题上看法一致，艺术，正如黑格尔所估计的那样，可能很快进入其终结或没落时代。一个世纪之前，里莫鲍德(Rimbaud) 的名言直觉地预料到现代艺术的历史；尔后，他便保持沉默，并且充当了一名雇员，这都预示着艺术的衰落。

今日的美学不可避免地成为艺术的挽词。它可以避免而且必须避免的是致墓边悼词，即预言一切将要终结、品评过去的成就或赶追野蛮状态的浪头。野蛮状态并不比与美学完全相辅相成的文化更好或更糟。假设艺术已经终结、自灭、消亡或者朝不保夕，但这一切并非意味着过去艺术的内容也必然会消失殆尽。艺术很可能凭藉其过去的内容在一个崭新的、不同的、摆脱了野蛮文化的社会中得以幸存。

已经消亡的不只是审美形式，而且还有许多实在的母题。仅举一例，描写通奸的文学曾在维多利亚时期以及 20 世纪初期盛极一时，但随着资产阶级中心家庭的解体和一夫一妻制的放松，今天则难以为人们所欣赏。于是，这种文学有的流行版本中便找到了一个崭新但可悲的归宿——即带有插图的杂志。《包法利夫人》(Madame Bovary) 中的真实要素，曾是该小说题材中的组成部分，长期以来经久不衰，已经超出了原小说的内容与寿命——这一陈述丝毫无意诱使任何人对精神的无敌性产生乐观的信念。当然，有许多例证可以表明，艺术作品的内容之死事实上已导致了更高真理契机的毁灭。事实上，致使艺术及其产品（包括他律与自律艺术，后者具有维护社会分工与才智之特殊地位的作用）消亡的不只是艺术本身，而且还有某

些不同于和相对于艺术的东西。与艺术概念搀合在一起的胚芽将会以辩证的方式取代艺术。

4. 艺术与社会的关系

美学的折射作用（aesthetic refraction）如若没有被折射的对象便是不完全的，这就如同想象力若无被想象的对象也不完全一样。这一点对艺术的内在功能性问题具有特殊的意义。由于受缚于现实世界，艺术便采纳了该世界中的自我保护原则，将其转化为自我同一艺术（self-identical art）的理想，其实质曾由勋伯格（Schönberg）归结为这样一句话：画家所绘之画不只是其所再现之物。此说蕴含下述思想：每件艺术作品旨在自发地与自身达成同一，正如外部世界中贪婪的主体总想把虚假的同一性到处强加于客体一样。然而，美学同一性（aes-theticidentity）的差异表现在这一重要方面，即：它意在协助非同一的事物来抵制那统治外部世界的、具有约束性的同化强制力量。正由于艺术作品脱离了经验现实，从而能够成为高级的存在，并可依自身的需要来调整其总体与部分之间的关系。艺术作品是经验生活的余象（after-images）或复制品，因为它们向后者提供其在外部世界中得不到的东西。在此过程中，艺术作品摒弃了抑制性的、外在经验的体察世界模式。因而，艺术与现实生活的分界线至少不应凭借赞美艺术家的手段来随意更改或捏造，我们必须牢记，艺术作品依然存在，而且具有其独特的生命力。其生命不仅仅是一种外在命运。随着时间的推移，伟大的艺术作品则表露出自身的新面目，如衰老、僵化和消亡等等。作为人工制品，艺术作品并非像人类那样“活着”。绝然不是。重点应放在艺术作品的内在构成上。艺术作品之所以具有生命，正是因为它们以自然和人类不能言说的方式在言说。艺术作品之所以喜好交谈，正是因为它们个体构成要素之

间需要沟通，而这些构成要素不同于那些处于纯然传布状态中的事物。

作为人工制品，艺术作品不仅进行内在交流沟通，而且还同其极力想要摆脱的、但依然是其内容基质的外在现实进行交流沟通。艺术摒弃强加于现实世界的概念化解释，但其中却包容着经验存在物的本质要素。假如在把握形式与内容的中介之前要对两者加以区别的话，我们可以说艺术在形式领域是与现实世界相对立的；但一般说来，经过一种调解性的中介方式，审美形式便成为内容的积淀（sedimentation of content）。艺术中那似乎纯粹的形式，即传统音乐形式，在所有方面，连同音乐语言的细节，都派生于像舞蹈之类的外在内容。同样，视觉艺术中的装饰最初则是迷信崇拜符号。瓦尔堡研究所（the Warburg Institute）的成员遵循这一线索，参照古代及其对后期的影响情况来研究派生于内容的审美形式。此类工作需要更大规模地予以开展。

事实上，艺术与外界的交流沟通方式也是缺乏交流沟通的表现，因为艺术无论情愿与否，总想与世隔绝开来。这种非沟通现象涉及到破碎了的艺术本性。有人自然会以为艺术的自律领域除了少数几个在艺术情境中经历巨大变化的挪用因素之外，与外界几乎没有什么共同之处。但事情并非如此简单。艺术方法（通常与“风格”一词混为一谈）的发展与社会发展同步之类的老生常谈是有一定道理的。甚至最崇高的艺术作品，当它在特定时刻无意识地、心照不宣地驳斥社会状况之时，也会偶然地、具体地而非总是抽象地越出现实的魔力，从而采取一种与现实相对立的明确立场。

艺术作品何以能够成为没有窗户的单子（windowless monads）来再现非同于它们自己的东西呢？要解释这一点唯有一种方式，那就是把艺术作品视为隶属于能动的或内在的历史性的东西，以及隶属于自然与自然支配之间的辩证关系的东西，这一辩证法与社会辩证法全无二致。或者说得更慎重一

些，艺术辩证法类似于社会辩证法，虽然前者并非有意识地效仿后者。有效的劳动生产力同艺术生产力一样，两者皆有相同的目的论。可被称作审美生产关系（aesthetic relations of production）的东西——亦被界定为任何向艺术生产力提供宣泄途径的东西，或者任何其中蕴含艺术生产力的东西——就是带有艺术生产力特征的社会生产关系的积淀物（sedimentations of social relations of production）。于是，在其生产过程的各个方面，艺术具有双重性，它一方面是自律实体（autonomous entity），另一方面又是杜克海姆学派（Durkheimian）所指的社会事实（social fact）。

艺术作品正是通过与经验事物的这种关系，以中立化的方式救助了一些东西，这些东西从前实际上是全人类共享的经验，但后来则受到启蒙的排挤。艺术也具有启蒙的特性，但却通过不同的方式：艺术作品不撒谎，其所言均是真情。但事实上，艺术作品的真实性在于它们是对摆在其面前的、来自外界的问题所做的回答。所以，只有在与外界张力发生关联时，艺术中的张力才有意义。艺术经验的基本层次与艺术想要回避的客观世界有着甚为密切的关系。

现实中尚未解决的对抗性，经常伪装成内在的艺术形式问题重现在艺术之中。正是这一点，而非故意充满客观契机或社会内容的东西，界定着艺术与社会的关系。于艺术作品中显现自身的诸审美张力（aesthetic tensions），正是通过它们摆脱事实上的客观存在的外观这一途径来表现出现实的本质。艺术与经验存在若即若离的状况证实了黑格尔对概念性障碍（Schranke）之本质所作的深刻分析：黑格尔在反驳康德时说，理智刚设下一种障碍就得马上去超越这种障碍，结果把给它设立的障碍吸纳进自身。①这里，在其他事物中，我们拥有对“为艺术而艺术”的思想进行非道德批判的基础，该思想抽象

① 参阅 G.W.F.Hegel, Science of Logic, 1, section 1, ch.2 ——英译者注

地否定了经验存在，在美学理论上带有偏执狂似的分离主义色彩（monomaniac separatism）。

自由，即艺术的先决条件和艺术本身的自我炫耀概念，是艺术理性的狡计。尽管艺术怡然凌驾于现实世界之上，但其一切要素仍然将艺术同时刻可能吞没艺术的经验主义一方联结在一起。在与经验现实的关系中，艺术作品使人回想起一种神奇的现象，即在一种救赎的状态中，一切事物将如同其现有的样子而同时又全然有别。所有这一切同世俗社会的发展有着无可争议的相似性。世俗社会将使神圣王国完全世俗化了，结果使原来的神圣王国沦为唯一存留下来的世俗之物。神圣王国就这般如此地被对象化了，并被打上了标记，因为其虚假的契机期待着世俗化的到来，其迫切程度如同它想通过咒语来回避世俗化一样。

下面要说的是，艺术并非是靠一种永恒不变的概念范畴被一次性界定的。更确切地说，艺术的观念时常获得脆弱的均衡，十分类似于本我与自我（idandego）之间的心理平衡。这种均衡不时受到干扰，经常处于运动过程之中。每件艺术作品都是一个瞬间；每件伟大的艺术作品是该过程中的一个阻碍或暂短的停留，然而执着的眼睛看到的只是过程。的确，在艺术作品解答其自身问题的同时，它们在此过程中也的确成为自身的问题。不妨看看这一广为蔓延的倾向（时至今日，这种倾向尚未通过教育而得到平息），总依照超美学（extra-aesthetic）或前美学（pre-aesthetic）的准则来审视艺术。一方面，这种倾向是极端落后的标志，或者是许多人意识退化的标志。另一方面，无可否认，这种倾向受到艺术本身中某种东西的激励。如果从审美角度来严格地感知艺术，那么人们便不可能妥切地感知到艺术。艺术家务必在其自己体验的前景中感受到经验主义一方的存在，以便能够升华自己的体验，这样一来，会使自己摆脱内容的限制，与此同时，还可使艺术的自为存在（being-for-itself）免于变成对世界完全淡漠或麻木不仁的东西。

艺术既是而又不是自为存在。如果没有异质契机（hetero-

geneous moment)，艺术就不可能获得自律性。幸未被人遗忘的伟大史诗最初是从历史性和地区性传说中脱颖而出的。譬如，瓦莱里（Valéry）就曾意识到，荷马史诗、日耳曼异教史诗与基督教史诗在很大程度上包含着从未受形式法则熔铸的原材料。瓦莱里发现这并未削弱它们在与“纯粹”艺术作品相比较时的地位。同样，悲剧作为审美自律之抽象理念的可能起因，也是以实用为导向的崇拜活动的余象或残留影象（after-image)。在进步的艺术解放史上，艺术从未能够越出那一契机。究其原因，并非在于束缚太大。早在社会主义写实主义合乎情理地遭到贬低之前，写实小说作为一种文学形式于19世纪达到顶点；这种小说带有报道文学的标记，预示着它尔后必将成为社会科学调研任务之类的东西。相反地，以热衷于追求语言整合作用为特征的小说，譬如像《包法利夫人》，兴许是那个相逆契机（contrary moment）的产物。鉴于两者的整一性，这部作品依然是一个恰当的例证。

在艺术中，成功的标准是双重性的：首先，艺术作品要将材料与细节纳入内在的形式法则；其次，切勿抹去整合过程（process o fintegration）中遗留下来的裂痕，而应在审美总体中保留那些抵制整合的痕迹。整合本身不保证质量。称得上艺术的本质或足以判断艺术产品既非特许的个别范畴，也非美学上中心的形式范畴。总之，艺术所具有的那些规定性特征，与艺术哲学在平常所设想的那种艺术的本质是相矛盾的。但黑格尔则属例外。他的内容美学（aesthetics of content）认识到了内在于艺术中的他性（otherness）契机，于是便取代了陈旧的形式美学（aesthetics of form)。形式美学显然是借助一种远为纯粹的艺术的概念进行运作的，这至少具有一种优势，即：不同于黑格尔与齐克果（Kierkegard）的内容美学，形式美学不在诸如抽象绘画之类艺术的某些历史发展道路上设置障碍。这正是黑格尔美学的弱点之一。另一方面，若从内容角度来看待形式的话，黑格尔的艺术理论也退缩到这样一种境地，致使他

的美学只能被称之为"前美学"或粗疏的美学。黑格尔错误地把对内容的模写式的（abbildende）或推理分析的处理，当作对艺术有建设意义的他性（otherness）。黑格尔似乎是与自己美学的辩证观念背道而驰，从而产生了他预想不到的后果。实际上，黑格尔为这种把艺术变成压制性意识形态的功利趋向铺平了道路。

艺术中不现实和不存在的契机并非独立于存在物，尽管它是由某种独断的意志虚构而成。更确切地说，不现实的契机是从存在要素之间的量性关系中产生的一种结构，这些关系反过来又是对不完善的现状、局限、矛盾及其潜力的一种反应和回响。艺术与其他者（itsother）的关系甚为密切，如同一块磁体与铁锉屑场的关系一样。艺术的要素及其星座（constellation），或通常所认为的艺术本质，反映出实存的他者（real other）。艺术作品与存在现实的同一性，也说明了那种使其将现实生活踪迹与分散部分（membradisiecta）[①]集合于自身的向心力。艺术作品与客观世界的密切关系蕴含在这一原则之中，该原则被认为是那个世界的一种对比，但在事实上，它与精神主宰世界的原则毫无二致。整合过程并非是某种将秩序强加于艺术作品要素的过程。更确切地说，艺术作品要素彼此互动具有重要意义，因而便有如此感觉：整合只不过是复制既定要素的互相依存关系。这种依存关系是他者的产物，是非艺术的东西。所以，整合牢牢地根置于艺术作品的材料方面。

在形式的审美契机与非暴力之间存在一种关联。与存在物不同，具有必然性的艺术是按照那种本身并非艺术作品但其存在又必不可少的东西构成自体。对艺术中的非意向性的强调，最初彰显于波利奈尔（Apollinaire）、以及早期立体派人士和（嘲弄他称之为"艺术——艺术家"的）韦德金德（Wedekind）对通俗艺术所表示的同情之中。此类强调表明艺

① Scattered parts（分散的部分）.——英译者注

术已经意识到（无论多么模糊）它与其对立面的互动关系。这一崭新的艺术的自我概念是一个重大的转折点，它示意人们那种把艺术等同于纯粹精神性的幻想已告终结。

5. 艺术的心理分析理论批判

艺术乃是社会的社会对立面（social antithesis）。艺术领域的构造类似于个体身上内在思想空间的构造（constitution of aninnerspace of ideas）。以上两个范畴在升华的概念之中相互交叉。因而，借助某种心理生活理论将艺术概念化的尝试是自然的和可取的。

相形之下，有关人类常数或恒久不变事物（human constants）的人类学理论似乎不及心理分析理论。但应注意：心理分析更适合于解释纯然的心理现象而非审美现象。按照心理分析理论，艺术作品在本质上是无意识的投射结果（projections of the unconscious）。这样，心理分析便侧重于研究个体艺术生产者，侧重于把审美内容解释为心理内容，最终对各类形式不利。每涉及艺术分析时，心理分析旨在把理疗专家那完全实用的敏感性转向类似列奥纳多（Leonardo）和波德莱尔（Baudelaire）这样如此不可思议的对象。这方面的研究经常是自传体的分支，故以确切的术语来揭穿此类研究的真实面目颇为重要；因为，尽管他们侧重对性（sex）的研究，但在观念上极为无知平庸，打发艺术家就像处理中子物理学一样，孰不知这些艺术家在其作品中实则只是外化了生命的否定性（objectified the negativity of life）。譬如，拉法格（Laforgue）在他的书中竟俨然指责波德莱尔患有恋母情结（mother com-

① Rene Laforge, The Befeat of Baudelaive; a Psychoanalytical Study of the Nearosis of Baudelaire (London 1932).——英译者注

plex)①。该书作者甚至丝毫没有触及如果波德莱尔身体健康能否写出《恶之花》(Fleursdumal)这一诗作的问题，而是大谈什么正由于精神病作祟，结果使波德莱尔的诗作比原来预想的还要糟。波德莱尔的伟大之处与其不健全的精神有着非常明确的关联，可就在评价此类艺术家时，心理正常状态已成为一种判断的标准。关于艺术家的心理分析的专题文章要旨，往往给人一种隐含的责任感(sense of animplicit ought)。即：艺术应以肯定的方式处理经验的否定性。对从事心理分析的作者来讲，否定的契机正是压抑过程或导入艺术品之中的一个标志。

从心理分析的观点来看，艺术如作白日之梦。此观点一方面将艺术品误当成文献，误以为艺术品存在于梦者的头脑之中。另一方面，作为一种权衡，以使首先删除超精神范畴(extramental sphere)。这种观念把艺术化解为内容，结果居然有悖于毕竟强调过梦之意义的弗洛伊德(Freud)学说。像所有实证主义者一样，心理分析家们凭藉做梦与艺术创造之间具有类似之处的假设，在很大程度上过高估计了艺术中小说虚构契机的作用。在创造过程中发生的投射现象，绝非艺术作品中的决定性契机，因为习语、材料，特别是产品本身，也同样重要，而这些东西实际上却被心理分析家们完全忽略了。例如，那种把音乐描述成具有防卫即将发生的妄想狂作用的心理分析论文(尽管用在临床上颇有道理)，对欣赏一部乐曲的特性与实质毫无用处。

与唯心主义的艺术理论相比，心理分析学说的长处在于揭示出艺术中那些与艺术不甚相关的因素。如此一来，心理分析有助于将艺术从其绝对精神的桎梏(its enthralment of absolute spirit)中解放出来。该学说反对庸俗的唯心主义，因为后者据说在某种更高的范畴内为艺术提供了一座神圣的殿堂，并竭力使艺术摆脱所有对其自身本质的洞察，尤其是对艺术与本能之关联的洞察——这种反对唯心主义艺术观的特征是启蒙精神(spirit of enlightenment)的组成部分。由于心理分析展露出艺

术品及其作者的社会性，故而能够在艺术作品结构与社会结构之间建立具体的调节性关系（mediating links）。另一方面，心理分析也同唯心主义一样，通过把艺术化解为一种表现主体内驱力状态的绝对意义上的主观符号系统，来散布张扬自个对艺术的一种桎梏。鉴于这一趋向，心理分析所能解释的现象并非是艺术本身的现象。对心理分析而言，艺术作品是真实的。于是，它忽视了艺术作品之真正的主观性、内在连贯性、形式水准、批判性冲动、与非心理现实的关系及其真理性内容。

在医生的诊所里，一位女画家曾以一种真诚的精神，即一种支配心理分析家与患者之间契约的精神，抱怨说她被医生那幅出于装饰目的而挂在墙上的劣质版画吓坏了。于是，该医生便对她解释说，这仅仅表明她的反感情绪或敌对心理……对一位内科医生来讲，艺术作品是他随意想要认为的东西，而非艺术家自造的复制品和财富，因为这位医生只知道艺术家是一伙躺在沙发上悠然自在的人。惟有一知半解的艺术爱好者试图把有关艺术的一切东西化解为无意识，同时还拾人牙慧，一再重复心理分析的那些陈词滥调。在艺术生产过程中，无意识内驱力（unconscious drives）是许许多多动力之一。它们借助形式律（law of form）与艺术作品结为一体。创造该作品的真正主人，如同一匹真马是画中之马的组成部分一样，也只不过是该作品中的一个组成部分。

艺术作品也非某种主题性统觉测验（thematic apperception tests)。由于心理分析将艺术作品视为这类测验，从而暴露出其反唯美主义的另一面。顺便提及，对这种不知艺术为何物的责难，应部分归咎于心理分析赋予现实原则（reality principle）的卓越地位。适应现实享有至善地位（status of asummum bonum），然而任何偏离现实原则的现象即刻会被打上逃避的印记。这种现实经验，为逃避意向提供了各种合法的依据。这便表明在对人们逃避现实的途径抱有心理分析义愤的背后，隐含着追求和谐的意识形态（harmonisticideology）。甚至在心理学

的水平上，艺术需求可以得到一种要比迄今从心理分析那里得到的更好的证明。的确，想象力中存在一种逃避因素，但这两者并非同义词。

艺术超越现实原则，朝着某种更高级的和某种更世俗的方面发展。人们没有任何理由以嘲弄的方式对其指手划脚。作为精神病患者的艺术家，由于社会劳动分工而得到宽容和结合，其形象已失真变形。在类似贝多芬（Beethoven）和伦勃朗（Rembrandt）这样的艺术大师身上，对现实的强烈意识已掺合在一种同样强烈的现实离异感之中。类似这种现象，对艺术心理学来讲将是的确适宜的研究课题。其任务在于揭示出艺术作品作为某种事物，为何与艺术家既相同而又相异，这恐怕因为作品再现了化费在另一对抗物上的劳动。如果艺术具有一种在心理分析意义上相关的根基，那么它必将是那种全能的幻想根基。但要指出，从这些潜隐在对强力的原始心理需求（raw psychological need for power）底层的幻想中，闪现出一种旨在建构一个更为美好的世界的愿望，能使艺术与社会的全部辩证关系得以解救。相形之下，从纯然主观性的无意识语言角度来看待艺术作品的心理学观点，甚至尚未达到一种辩证的知性或理解（dialectic understanding）的程度。

6. 康德与弗洛伊德论艺术

弗洛伊德将艺术视为满足愿望（wish-fulfilment）的学说相悖于康德的艺术学说。在《美的分析》（Analytic of the Beautiful）开篇中，康德声称鉴赏判断的第一个契机是无关利害的满足（disinterested satisfaction），[①] 这里，利害关系被界

① I.Kant, Critique of Judgment, trans. J.H.Bernard (New York 1951), p.39.

定为“我们把它和一个对象的存在之表象结合起来的快感”。[1] 这显然是一种岐义性的界说。难以令人辨别出康德所谓的对象的存在之表象，到底是指艺术作品中描写的经验主义对象（或者说是主题或内容），还是指艺术作品本身。是指漂亮的裸体模特儿还是指声音甜美的乐曲（顺便提及，这有可能是指纯然的艺术垃圾或者艺术性的组成部分）？康德对表象的强调直接源自他的主观主义方法（subjectivist approach），于是把审美特性（aesthetic quality）归于一件艺术作品对其观赏者所产生的效应之中。这与理性主义传统（rationalist tradition）是相一致的，其代表人物如莫泽斯·门德尔松（Moses Mendelsohn）。然而，尽管未能跳出那种强调审美效果（Wirkungsaesthetik）的美学旧传统的圈子，但《判断力批判》（Critique of Judgment）依然是对当时那种理性主义美学的严厉的内在批判（radical immanent critique）。我们应当切记：康德式主观主义作为一个整体的意义，在于其客观的意向，在于其凭借分析主观性以期救助客观性的企图。

正是通过无利害关系这一概念，康德打破了美学中快感的优越性。满足感（satistfiction）旨在保存效果，而无利害性（disinterestedness）则意在偏离效果。若抛开康德所谓的利害关系不谈，那么，满足感与快感将变成全然无法确定的东西，从而丧失了界定美的能力。同样，从审美现象的丰富性角度来看，无利害关系的满足感之说就会陷入困境。它或者把审美现象化解为形式上美的东西——孤立看来是一种可疑的实体——或者就自然对象而论将其视为崇高的东西。将艺术还原为绝对形式的作法忽略了艺术的原由这一要点。康德在其晦涩难懂的脚注[2] 中说到，判断一个给人以满足感的对象是不涉及利害关

① I. Kant, Critique of Judgment, trans. J. H. Bernard (New York 1951), p. 38.

② Ibid., p. 39.

系的，就是说，尽管该判断是“饶有趣味的”，能够唤起一种兴致，但并不以利害关系为基础。间接看来，康德的这一脚注委实表明他意识到有一种不易解决的困难。于是乎，他便按照自己对整个艺术的理解，将审美感受从目的在于“对象存在之表象”的欲望官能（faculty of desire）中分离开来。或者，如他自己所言，这种表象所给人的愉悦感“通常与欲望官能有涉”。[①] 康德率先提出自此从未忘忽的一个洞见，即：审美行为不掺杂直接的欲望（immediate desire）。于是，他将艺术从敏感而贪婪的、一直想要触摸和品赏艺术的魔爪（greedy clutches of a kind of sensitivity）中解救了出来。

把康德与弗洛伊德进行一番比较，人们从中欣然发现康德的主旨对弗洛伊德之说并不全然陌生。甚至在弗洛伊德看来，艺术作品远非直接的愿望满足，其目的在于把压抑的利比多（libido——或译性本能）转化为社会意义上的生产成就（socially productive accomplishments）。当然，该学说未加批判的前提条件乃是艺术的社会价值，这等于说艺术的质量完全取决于艺术在公众中享有的声誉。康德则不然，他未将艺术简单地理想化，而是通过划出艺术与欲望官能和经验主义现实之间的差异，比弗洛伊德更为敏锐地揭示出艺术的特征。他在论述艺术时，往往把审美范畴与经验范畴割裂开来。随后，他继而将这一论述过程纳入先验哲学（transcendental philosophy）的框架之中，从而过于简单地将这种界说同艺术的本质等同起来，结果忽视了下述事实：艺术中的主观性本能成分，既使在最为娴熟的艺术表现中，也以不同的形式昭然于世。

另一方面，在其有关升华（sublimation）的理论中，弗洛伊德更为清楚地意识到艺术的动态性（the dynamic nature）。他所付出的代价并不比康德小。在弗洛伊德看来，艺术的精神

---

① I. Kant, Critique of Judgment, trans. J. H. Bernard (New York 1951), p. 38.

本质是潜隐不露的。在康德看来，艺术的精神本质源自审美行为与实用行为和食欲行为之间的差别，尽管康德本人偏爱感性直觉（sensuous intuition）。弗洛伊德认为，艺术作品虽然是升华的产物，但也只不过是美感冲动的全权代表（plenipotentiaries of sensuousimpulses）而已。在某种程度上，这些冲动被一种梦幻之作（dream-work）搞得难以识别。

康德与弗洛伊德是两位不同的思想家。譬如说康德，他不仅反对哲学心理主义，而且毕生对心理学本身表示出一种敌视的态度。但通过比较，我们发现两者具有一种共性，该共性超越了康德建构的先验主体与弗洛伊德强调的经验主体之间的差异。这两者的不同之处在于各自对欲望官能所采取的肯定与否定的方法。但其共同之处则在于隐含的主观导向（subjective orientation）。在康德与弗洛伊德两人看来，艺术作品只存在于凝神观照或生产艺术的个体的关系之中。在康德思想里存在一种机制。这种机制迫使他在道德与审美哲学中，在很大程度上更注重实体的经验个体，而非其津津乐道的先验主体观念。在美学中，这意味着如果没有欣赏可爱对象的活生生的人，也就绝不会有快感。在无明确认知的情况下，康德便以《判断力批判》的整个篇幅，来分析美的构造（constitute）。于是，尽管具有在纯粹理性与实践理性之间架起一座桥梁的纲领性思想，但判断能力结果在与两种理性的关系中成为一种独特的东西。

或许，艺术中至为重要的禁忌在于不允许以类似动物的态度来看待对象，就是说，意欲吞没对象或者使其服从自身。可见，这种禁忌的力量与受压抑的冲动的力量是彼此相当的。因而，所有艺术在其自身中包含一种它想竭力摆脱的否定性契机。如果康德所谓的无利害性并非完全是无动于衷或漠不关心（indifference）的同义词，那么它不得不包含某种无拘无束的利害感的痕迹。的确，有关艺术作品的尊严取决于利害关系之量度（从中产生的艺术作品是来自不易的）的理论，具有丰富的内涵并给人以诸多启迪。但康德却否认这一点，其目的是想

卫护他那摆脱（自以为处处潜藏的）谬误的他律状态的自由观念（concept of freedom from spurious heteronomies）。在此方面，他的艺术理论受到其实践理性之说的缺陷的影响。在康德的哲学语境中，美的对象具有某种独立于完全自我的特性的思想，仿佛就像是关于可知世界的离题之谈。康德从不关涉对立意义上的艺术源泉和艺术内容，相反地，他把形式愉悦感与审美满足感假定为艺术的规定性特征。他的美学表现出一种遭到阉割的享乐主义的自相矛盾性，成为一种没有快感的快感学说。这一假设不仅不能公正地评判艺术经验（在这里愉快在较大的整体中只是一个次要的契机），而且也不能公正地评判有形物质的利害关系，也就是那些受压抑的和未满足的需要。这些需要在其审美的否定物——艺术作品——中引起共鸣，结果使其化为某种比空洞的图案有着更多意味的东西。

审美的无利害性使利害关系超出特殊性。客观而论，在构成审美整体性的过程中，利害关系引发出一种在社会整体的适当安排中的利害关系。总之，审美兴趣之目的不在于某种特殊的满足，而在于无限可能性的实现，但若无特殊的满足，后者也就无从谈起了。

相应的弱点也见诸于弗洛伊德的艺术学说，该学说要比弗洛伊德原先所以为的更富有唯心主义色彩。由于把艺术作品断然纳入心理内在性的领域（realm of psychic immanence），弗洛伊德的理论忽视了艺术作品与非主观性事物的对立关系，因为这类非主观性事物一直未受到与其针锋相对的艺术作品之刺的干扰或触动。其结果，心理过程如同本能性否定和适应（instinctive denial and adaptation）过程一样，是残留下来的唯一相关的艺术性相。对艺术的心理学阐释，与那种视艺术为调节力量、可以消除差别或作为美好生活之梦的庸俗观点相互关联，但从来无视下述事实：此类梦想必将唤起否定性，即那种从中挤压出此类梦想的否定性。心理分析竟然以遵奉主义方式（conformist fashion）取代了将艺术视为某种慈善文化遗产

(beneficent cultural heritage) 的流行观点。与此相应的审美享乐主义，使心理分析从作为结果的艺术中消解掉所有否定性，从而把对这种否定性的分析复归到本能冲突的层次上。一旦成功的升华和整合作用成为艺术作品的最高理想（the be-all and end-all)，它便丧失了超越纯粹存在的力量。然而，一旦我们从其把握现实否定性的能力及其与此否定性结成限定关系的能力角度来思索艺术作品，我们就得改变无利害关系这一观念。艺术作品必然是在利害关系与无利害关系的辩证法中展开，这同康德和弗洛伊德的艺术观形成对照。

甚至在凝神观照艺术的态度（contemplative attitude towardart）之中也包含某种效度（validity），因此，它低估了艺术摆脱直接性实践和拒绝玩弄世俗游戏的重要姿态。长期以来，这已成为艺术行为的组成部分。顺便提及，我们在这里发现艺术作品与特殊的行为模式彼此关联；它们的确是行为模式。正由于这些艺术作品将自身表现为行为模式，故而才有存在的理由。艺术如同一种实践的全权代表，这种实践优于流行的社会实践，但它本身受到蛮横的自我利害意识（brutal self-interest）的主宰。这正是艺术所要批判的东西。它通过选择一种超越劳动的习惯模式，揭穿了有必要为生产而生产（production for production's sake）之观念的虚伪性。这样，艺术带来幸福的允诺（promesse du bonheur）便具有一种甚至更富有移情色彩的批判意义：它不仅表现现行实践否认幸福的思想，而且带有幸福是某种超越实践的隐义。艺术作品的否定力量便成为衡量和测定实践与幸福之间的差异的尺度。

当然，像卡夫卡（Kafka）这样的作者，总是一味诉诸于我们的欲望官能。相反地，散文作品，譬如《变形人》（Metamorphosis）与《劳役殖民地》（Penal Colony），好像意在唤起我们的反应，诸如真正的焦虑、极端的退缩与近乎肉体的突变等等。它们似乎是欲望的对立面。但是，这些心理防卫和抵制现象，与康德原先所谓的无利害感相比，同欲望有着更多的共

性。卡夫卡与步其后尘的文学将无利害关系的观念一扫而光。在论及他的作品时，无利害感则是一个毫不中用的意释概念。总之，无利害关系的假设降低了所有艺术的价值，结果使艺术成为一种愉快或有用的玩意儿，这与贺拉斯（Horace）的《诗艺》（ars poetica）有异曲同工之处。唯心主义美学及其同时代的艺术产品将自身从这一误解中解放了出来。艺术经验自律性的先决条件就是要摒弃这种鉴赏和品评态度。导向审美自律的轨道已经穿过无利害关系阶段；艺术理应如此，因为正是在这一阶段，艺术将自身从烹调方法和色情描写中解放了出来，这种解放是必不可免的，无法阻挡的。然而，艺术不会停滞在无利害关系之中，而是在继续发展。这样，艺术便以不同的形式再生出内在于无利害关系中的利害关系。在一个虚伪的世界里，一切享乐均是虚假的。审美快感也是如此。艺术只是为了幸福而戒绝或否定幸福，这样可使欲望在艺术中得以幸存。

7. 艺术欣赏

在康德那里，我们看到艺术欣赏往往披着无利害关系的伪装，这种伪装使欣赏变得难以辨认。普通语言与遵奉主义美学对艺术欣赏的称谓，即根据真正的欣赏类推出的结论，兴许从来没有或永不存在。个体在艺术经验方面只占据有限的部分。该部分随着艺术作品的质量而变化：作品越好，其中的主观成分就越小。盲目崇拜艺术欣赏的人，必将是一位未开化的感觉迟钝者，他惯于抛开自身而将某物描绘成一桌“视觉享受”或“一饱眼福”的美餐（feast for the eye）。

要承认这种批判的局限性，既便会出现下述情况：如果欣赏的最后一点痕迹也从艺术中一笔勾销的话，那么我们将会面临艺术作品有何用处这个烦人的问题。而且存在这样一种事实：人们对艺术作品欣赏愈少，却对其知之愈多，反之亦然。

如果非要讨论对待艺术作品的态度的话，那么兴许可以正确地说：传统态度并非是欣赏态度，而是赞美态度——赞美那些作品中的关系，而无视作品与观赏者的关系。观赏者从中注意的以及使其狂喜的是作品的真理性（卡夫卡可谓信奉艺术即真理的典范）。作品并非是某种高级的欣赏资料。观赏者与作品之间的关系与作品同观赏者的融合丝毫无涉。相反地，观赏者似乎消失在艺术作品之中。对于那些有时像电影中的火车电动机似地扑向观众的现代艺术产品来讲，这是在为其辩护。

如果你询问一位音乐家他是否喜欢弹奏自己的乐器，他可能会回答说“我不喜欢”，正好就像美国笑话中作怪相的大提琴手似的。同艺术有着真诚关系的人们，宁愿自己沉浸于艺术之中，也不愿把艺术化为一种对象。没有艺术他们就活不下去，但艺术的独特表现对他们来讲并非都是快感之源。自不待言，如果从艺术中未得到什么的话，那么也就无人会在乎艺术。但这并非意味着人们实际上应当制订出资产负债表，写入“今晚听过《第九交响乐》，感到如此如此快活”之类的帐目。遗憾的是，这种如此低能平庸的思维现已成为常规。资产阶级向往奢侈的艺术，禁欲的生活。假若艺术背道而驰，将会更有意义。

在剥夺了人们于直觉经验范畴（sphere of immediate sense experience）中的真正喜悦感之后，被具体化了的意识供给人们一种替代品，即在美感享受意义上乔装打扮的艺术形式，结果使艺术的地位失去尊严。表面上，该策略凭藉突出强调其美感魅力的做法，似乎使艺术作品更接近于消费者。但在更深层的意义上，这会导致消费者与艺术作品的离异，因为消费者会把艺术作品当作属于自己的商品，而且在任何时候都可以转让或没收。这会使他产生惊惶之感。简言之，对待艺术的这种虚伪态度与担心失去财产的心理有着密切的关系；因为，这种把艺术当商品、既可占有亦可（通过反思）毁灭的拜物观念，委实相当于持家理财心理（psychic household）中的一件财物的

思想。

如同艺术作为一个整体的思想一样，把艺术划分为欣赏资料之一的作法乃是历史发展的产物。要知道，艺术作品原先那些表现巫术内容与唯灵论的东西，曾是社会礼仪实践活动的组成部分，因此缺乏审美自律。它们在过去当然不是供人欣赏的对象，而是教人供奉的神物。只有在艺术完全精神化之后，那些曾经不懂艺术的外行才开始吵吵嚷嚷地要求一种新的消费艺术，一种能够供他们欣赏取乐的艺术。相反地，对这类要求深恶痛绝的艺术家们，被迫寻求更为巧妙的途径使艺术进一步精神化。没有一件裸体的希腊雕刻是可以钉在墙上的东西。这便部分说明，为什么在现代艺术中存在一种对遥远的过去和原始的异地十分友好的态度：现代艺术家乐于在那里寻找一种从自然对象及其合目的性中抽象出来的艺术范本。在分析他所谓的象征艺术的过程中，黑格尔（Hegel）也在古代艺术中见出非感性契机（nonsensuous moment）。由于抗议这种借助商品对生活进行普遍调解的作法，艺术中的快感因素只能通过自身的方式得以传达，因此，消失在艺术品中的人们事实上已经摆脱了生活的赤贫状况。这种快感可以令人欣然陶醉。在这里，当我们将其同醉酒相比较时，就会发现审美欣赏概念的确是多么的贫弱，——的确贫弱不堪，它所代表的东西甚至不屑一顾。十分奇怪的是，那种视主观感受为美之基础的美学理论，竟然从未认真地分析过那种感受。所有那些有关这种感受的描述均缺乏深度。研究艺术的主观主义方法居然未能搞清主观的艺术经验本身是没有意义的，因此要想抓住艺术的要旨，就得专注于艺术对象而非艺术爱好者的乐趣。

艺术欣赏概念是介于艺术的社会本质与内在于艺术的批判趋向之间的劣等的折衷产物。这其中隐含着资产阶级的思想，当他们注意到艺术对自我保存的行业是多么无用之后，便不愿承认艺术在社会中的地位，除非艺术至少能够提供一种类似于审美享受快感现象的实用价值（use-value）。这一期待曲解了

艺术的本质以及真正美感的本质，因为艺术不可能提供这种实用价值。不可否认，从感性上区别不出优美的声音与刺耳的声音、鲜丽的色彩与单调的色彩的个体，是缺乏艺术体验能力的。但是，这种能力不应被实体化。确切地说，艺术体验需要相当的感性区别能力作为一种创造性的手段，但在真正的艺术中，快感成分并非是放任自流的；由于它有赖于时间，故而在一定范围内或多或少地受到某种限制。继禁欲主义时代之后的几个历史阶段中，快感成为一种解放力量。与中世纪相关的文艺复兴时期便是如此。与维多利亚时代（Victorian Age）相关的印象派时期也是如此。在其他时期，令人悲哀伤感的形上学内容也表现在艺术之中，这时情欲刺激物也获准渗透到艺术形式之中。无论历史上快感复出循环的趋势有多么强大，快感在直接而无中介的情况下表现自身的作法依然是幼稚的。艺术将快感当作记忆与渴望的东西加以吸收，而不予以复制，也不将其作为一种直接效应加以生产。印象派沿着享乐主义方向走得太远了，人们对艺术极端追求感官刺激的厌恶感也许是印象派艺术衰败的原因。

8. 审美享乐主义与认识的乐园

审美享乐主义中的真理性因素得到下述事实的印证，即：艺术的手段从来不会被目的完全同化。手段通常保持一定的（尽管是调解性的）独立性，因为手段与目的之间的关系是一种辩证关系。正是通过感官享受满足的契机，艺术作品才构成其作为表象显现（appearance）的自身，也就是艺术的本质方面。正如阿尔本·贝尔格（Alban Berg）先前所言，对艺术家来说，肯定指甲不长、胶水不臭乃是基本常识。莫扎特（Mozart）的许多乐曲所表现的甜美性使人想起人类声音的甜美性。在具有意味的艺术作品之中，激发感官享受的东西显现

为某种精神性的东西，反之亦然。这就是说，作品的精神会给每个细节增添感官享受的色彩，尽管精神对表象显现可能毫不关心。充分按照形式来表达的艺术作品，往往通过相异有别的形式语言，黯然失色于感官享受意义上的快感之中。

不和谐（及其在视觉艺术中的对应物）因素作为现代主义的商标，由于将享受化为与其相对的痛苦，从而导致了感官享受的消遣性契机（beguiling moment of sensuousness）。这是一种具有根本的矛盾心理的审美现象（aesthetic phenomenon of primal ambivalence）。继波德莱尔的诗作与瓦格纳的歌剧《特里斯坦》（Tristan）之后，不和谐（dissonance）因素对现代艺术有着巨大而深远的影响；不和谐几乎成为现代主义中的一种常数（constant）。之所以如此，是因为自律艺术作品的内在动力和主体的外在现实的不断增长的力量全都汇聚于不和谐之中。通过一种内在机制，不和谐赋予艺术作品一种特质，庸俗社会学喜欢称其为脱离社会的异化现象（alienation from society）。然而，与此同时，艺术发展的新近趋势看起来是朝着避免不和谐的方向前进，这给人以偏于传统之感。这种发展还会继续一段时间，兴许最终会导致对声色的全面禁忌（complete taboo on sensuality）。有时很难说最近有关感官享受的禁忌是否建立在形式的内在逻辑之上，或者只是反映出艺术的无能——顺便提及，这是一个有争议的问题，类似的问题在关于现代艺术的争论中频频出现。有关声色的禁忌最终发展成为与快感对立的反面，即不和谐。因为，通过对愉快事物的具体否定，不和谐便保存了快感的契机，但这只是作为一种遥远的回声罢了。由于不和谐与和谐颇为接近，所以超现代派对此的反应相当谨慎。超现代主义艺术（hypermodernism），包括电子音乐，更愿意与具体化了的意识通力合作，而无意停滞在空幻人性（illusory humanness）的意识形态一边。于是乎，不和谐便凝结为一种麻木不仁的物质，一种新的、没有往事记忆痕迹的、没有感受的、也无本质的直接性。

当今社会不需要艺术，对艺术的反应是病态或反常的。在此社会中，艺术是作为具体化的文化遗产和作为票房顾客的快感之源得以幸存的，但却不再作为一客体或对象而存在。主体审美快感在其真正的意义上则是一种心态，一种从为他者存在(being-for-other) 的经验整体中解脱出来的心态。叔本华(Schopenhauer) 兴许最先认识到这一点。他认为艺术作品中的快感，是一种猝然逃避之感，而非艺术本身所逃离的那一现实部分。快感是艺术的偶然契机 (accidental moment of art)，甚至不比关涉艺术知识的快感更有意义。简言之，应当抛弃那种把供人欣赏玩味视为艺术本质的思想。诚如黑格尔所见，人们对审美对象的每种情感反应，均受到或然性 (contingency) 的影响，而且大多表现为心理投射的形式 (form of psychological projection)。艺术作品真正要求我们的是认识，或者说得好听一些，是公正判断的认知能力 (cognitive faculty of judging justly)：作品要求我们意识到其中的真伪。

对审美享乐主义的定论当推康德的观点。在对崇高的分析中，康德将其与艺术区别了开来。他认为与艺术相关的快乐，是作品灌输给人们的一种自制 (holding one's own) 和反抗的感受——这个概念兴许更适用于作为整体的审美范畴，而非单个艺术作品。

第2章
情　境

1. 材料的分解

前面我们已知审美范畴是如何丧失其先验效度的（apriori validity）。现在，可以说艺术材料也是如此。艺术材料由于成功地为他者存在（being-for-other）而被分解了。文字在现代诗歌中所起的作用便可以证明这一点。众所周知，雨果·冯·霍夫季达尔（Hugo von Hofmannsthal）的《钱多斯勋爵的信件》（Letter of Lord Chandos），是第一部以表现手法证明这种分解趋向存在的作品。新浪漫派诗歌从整体上看，可以被视为检验这一趋向和恢复语言与其他材料之实质性的一种尝试。然而，对“青春艺术风格”（Jugendstil）的强烈反感，导源于上述企图归于失败的事实；正如卡夫卡所言，这一切回想起来无非就

像一次没有实质意义的轻松愉快的旅行而已。在作品《第七环》(Seventh Ring) 中，施特凡·乔治 (Stefan George) 于其中一首序诗里有意将"金子" (gold) 与"光玉髓" (karneol) 两词并置，自以为这一遣词会唤起森林的意象，并且给人以诗感 (poetic sense)。①60年之后的今天，我们发现选用这些词汇只是一种点缀性安排，并不比先前堆砌在《陶连·格雷的画像》(The Picture of Dorian Gray) 中的原材料高明多少。在王尔德 (Wilde) 的这部小说中，其内在的超级时髦的唯美主义缀饰 (interior decoractions of Wilde's super-chic aesthetisism)，完全就像王尔德假装憎恶的古董店、拍卖行以及整个商业界。无独有偶，勋伯格发现萧邦 (Chopin) 在非常安逸之时，也曾谱写了一些优美的乐曲，这是因为萧邦只需要选择当时鲜为人用的升F大调就行了。在早期浪漫派音乐里，委实包含像萧邦所用的奇特音调之类的材料，它们充满着前所未有的活力，并且在19世纪前后被视为首创与精选 (erlesen) 之作。词语（或词语并置）或乐调的遭遇，也无情地降临在那种视诗学为高尚神圣之物的传统观念头上。今日，诗歌的层面已经萎缩。诗歌若想继续生存，务必毫无保留地将自身投入到已经吞没了传统诗学观念的幻灭过程 (the process of disillusionment) 中。譬如，贝克特 (Beckett) 作品中的不可抗拒的魅力正在于此。

2. 艺术的非实体化

艺术对其确定性的丧失作出两种反应，一方面具体改变其感知与程序的样式，另一方面为了脱离实体则自缚于观念之中。要搞清这一过程中所发生的事情，最好是考察一下今日受

---

① Stefan George, Werke, ed. R. Bohringer (Munich and Dusseldorf 1958), vol.1, p.294 ('Eingang' zu 'Traumdunkel').

文化产业（cultural industry）整合、操纵和引起质变的庸俗艺术与娱乐活动。娱乐活动从未纳入纯粹艺术的概念。纯粹艺术是历史发展的日后产物。娱乐活动通常作为文化衰败的活证在文化领域有着突出的表现。事实上，它时常就像幽默或滑稽那样，决意促成文化的衰败。由于受文化产业的愚弄，加之对文化产业产品的贪欲，大众在某种条件下发现了艺术的这一方面。如此一来，他们要比那些依然记得艺术作品曾为何物的人们，更加清楚地感知到目前社会生活过程的不足之处，尽管不是指该过程的虚伪性。大众力图促进艺术的非实体化（desubstantialization of art）。[1] 该趋向明确无误的征兆就是渴望采用种种方式毁坏糟践艺术作品，或将其乔装打扮，或缩短它同观众的距离等等。大众想要消除那种将艺术与其生活分隔开来的可耻的差别，因为艺术若对他们具有某种真正影响的话，那可能在于逐渐灌输一种厌恶感，这是他们最为忌讳的东西。这些正是能将艺术列入消费品的主观预先意向的一部分。其余则属客观既得利益所为。

应当承认，艺术不可能像商品那样完全用于消费。但是，至少在大众与艺术以及与消费品的关系之间存在一种对应性。在生产过剩的时代更是如此，因为此时商品的物质使用价值日益失去意义，消费成为替代性的声誉享受和追赶时尚的欲望，最终，消费品的商品性似乎全部消失——从而转化为审美幻象的拙劣模仿，艺术作品的自律，经常在文化消费者意识到自己被人抬高之时，激起他的愤慨之情。可这种自律性本身除了存留着商品的拜物特性之外则别无它物。在此意义上，现代人对待艺术的态度并非是完全现代的：相反地，它是向史初古风艺术拜物教的一种复归。受人类消费行为支配的文化商品，均具有为他者存在的抽象性。然而，由于被迫迎合消费者的趣味，

① T.W.Adorno, Prismen, 3rd ed.(Frankfurt 1969), p.159 (English translation Prisms, London 1967).

文化商品必然会欺骗消费者。

观众与观照物之间的旧式关系被倒置了。由于把艺术作品只当作纯然的客观事实，现代人对待艺术的态度试图把艺术的模仿契机商品化，将其廉价出售，这同物似本质（thing-likeessence）是对立的。今天，消费者可将自己的冲动与模仿残余投射到任何他鼓吹的事物中去，其中包括艺术；但是在以前，个体就得忘却自己，在观、听和读的过程中使自身沉浸于艺术之中。凭心而论，个体与艺术实现同一并非通过把艺术作品同化于自身，而是把自身同化于艺术作品。这正是“审美升华”（aesthetic sublimation）一词的含义所在。在此之前，黑格尔称其为对待客体的行为自由的相同样式。如此一来，他关注的只是通过将自身同化于客体之中的、成为一种精神主体的主观理念，这便同渴望从艺术中能够得到什么的门外汉形成对照。艺术若被视为用于主观投射的白板（clean slate），它便丧失了其独特性。

因此，艺术非实体化的两种极端形式，便是具体化（视艺术为物中之物——a thing among things）和心理主义（视艺术为观众心理的载体）。停止言说的具体化的艺术作品，就得说出观众欲言之物，这实为观众自己那套老生常谈的回声。

3. 文化产业批判

正是这种受文化产业剥削利用的机制，给人一种能够进而密切艺术与大众关系的印象，以及一种凭藉他律性方式（heteronomous fashion）便可将脱离人们的东西归还给他们的印象。

在所有直接的、以社会为导向的文化产业批判中，均有意识形态色彩。自律性艺术本身未曾完全摆脱可恶的文化产业专制主义的困扰。艺术的自律性并非先验之物，而是构成艺术观念这一过程的产物。在至真的自律性艺术产品中，那种同样支

配部落社会的祭礼艺术的权威，披着内在形式律的伪装重新出现了。与审美自律性思想密切关联的自由思想，有赖于支配作用而存在；的确，自由乃是一种普遍化的支配作用。这对艺术作品来讲也是如此。艺术作品越是想方设法摆脱外在目的，越是受到组成创作过程的自设原则的制约。艺术作品也正是如此反映和内化了社会的支配作用。若牢记这一点，那么在批判文化产业的同时就不可能不批判艺术。另则，举凡（正当地）怀疑支配作用永存于艺术的人，将冒着迎合日益迫近的极权主义倾向的风险；他会告诫自己：事情一贯如此，个人无能为力；他会因此忘忽了艺术展现在我们面前的他者或另一个（an Other）的幻象。该幻象也总是隐含着那个他者的可能性（possibility of that Other）。

今天，在这个无意象的世界（a world without images）上，对艺术的需求正在增长。这也包括大众的需求。他们初次与艺术接触，是通过人们发明的机械复制手段。遗憾的是，这些外在于艺术的时尚，无助于消除我们对艺术前景的疑虑，也不足以证明艺术的继续存在。这些需求——它们魔术般地形成，因为这是对丢掉幻想的慰藉——的互补性将艺术搞得支离破碎，结果使艺术沦为“世界甘愿受骗”（mundus vult decipi）[①]这句谚语的佐证。这种虚假意识的本体论具有另外一些性相。其一便是如下事实：作为精神解放与精神压制的代理人的资产阶级，已经接纳和享受着那些的确最不可信的精神特征。就艺术迎合社会现存需求的程度而言，它在很大程度上已成为一种追求利润的商业。作为商业，艺术只要能够获利，只要其优雅平和的功能可以骗人相信艺术依然生存，便会继续存在。表面上繁荣的艺术种类与艺术复制，如同传统歌剧一样，实际上早已衰亡和失去意义，但官方的文化观却无视这一事实。歌剧甚至由于不能达到完美而理想的表演水平，已暴露出理智的贫乏，

---

① 'The world wants to be deceived.'（这世界情愿受骗）——英译者注

这直接成为一个实际问题。歌剧的确濒临消亡。曾几何时，满怀信心地指望人民的需求以及生产力的增长，会把社会整体的素质提高到一个新的更高的水平，但自从需求受到社会的整合与歪曲以来，这种希望再无实质性东西可言。正如所预料的那样，需求再次得到满足，但只是一种虚假的满足，一种剥夺人权的满足。

4. 艺术作为表现苦难的语言

从康德的观点来看，研究今日艺术的最佳方法兴许是视其为一种已知之物。相反地，倡导艺术也就是倡导意识形态，即便这样不会把艺术还原为意识形态。唯一可能通向艺术的途径是下述思想：在现实面纱——该面纱由社会机构与虚假需求的互动关系编织而成——另一面的有些事情客观上需要艺术。需要一种能够为面纱背后的掩盖物辩护的艺术。艺术不同于推论性知识，无须理性地了悟现实，其中包括艺术自身导源于现实运动律的非理性特质。然而，理性认知有其严重的局限，它没有对付苦难的能力。理性可把苦难归于概念之下，可提供缓解苦难的手段，但却从来不能以经验媒介来表现苦难；若按理性自身的准则为之，便是非理性的了。因此，既便苦难得以理解，它依旧保持缄默而无意义——顺便提及，你只要看看希特勒之后的德国，便能自行证明这一真理。

于是，在这个充满莫名其妙的恐怖与苦难的时代，① 认为艺术可能是唯一存留下来的真理媒介的思想颇为可取。随着现

---

① 黑格尔说过：真理是具体的。怪不得艺术家布莱希特把这句话当做他工作的纲领性座右铭。黑格尔还将艺术描述为需求意识（consciousness of need）。这一洞识具有无限的相关性，远远超过黑格尔在他那个时代所预料的程度。这是对他自己的文化悲观主义的反叛，也是他对整个艺术的否定性判断的抗议。同时也充实了他那显然世俗化了的神学乐观主义以及他对自由将会实现的期望或企盼。

poe）的《阿瑟·戈登·皮姆记事》（Narrative of Arthur Gordon Pym），库恩博格尔（Kürnberger）的《疲乏的美国人》（Amerikamüder），直至韦德金德（Wedekind）的《哈哈矿井》（Mine-Haha）。但是，同对现代艺术的理论性理解相比，将其与前现代艺术归为一类的企图更不可取。在这种方法论上的已知事物（methodological deja-vu）的保护之下，现代艺术被一种非辩证性的、由平稳的发展结果构成的连续体（assimilated into an undialectical continuum of tranquil developments）所同化，而其爆发性特征遭到忽视。毫无疑问，对理智现象的任何一种解释，必不可免地会导致某种新陈代谢。但是，有关这种方法中所存在的那些逆反的东西，务必通过二次反思（second reflection）加以改正。在比较现代艺术作品与早先艺术作品之时，应当着重强调两者的差异。只要想发现过去尚未解决的问题，只要能使自己沉浸在历史之维中，那就是一种颇为有益的事情。然而，就像今天所做的那样，思想史的任务在于解释清楚新事物本身。

这类新事物自从19世纪中叶以来，在艺术中一直占有主要地位，但这仅限于一种情景，一种质疑是否转向现代主义的情景。尽管存在这种不确定性，但是，在过去一百多年里，还没有一件成功的艺术作品能够包容现代主义概念（无论会是多么的勉强）。艺术越是试图摆脱现代主义问题，反而越会加速艺术的消亡。甚至像安顿·布鲁克纳（Anton Bruckner）那样的作曲家（当然不是符合任何人的标准的现代主义艺术家），如果不采用当时最先进的材料，即瓦格纳式的和声学（布鲁克纳对此报有一种特殊而矛盾的态度），他就不会产生那样的影响。布鲁克纳的交响曲对旧事物何以能够继续发挥作用提出质疑。所得到的回答是：因新事物所致。这便表明了现代主义的不可抗拒性。在布鲁克纳的作品中，传统的东西已经带有不真实不一致的标记，这在当时曾由伪善的保守主义者向他指出过。所要说的是，这类新事物与庸俗的感觉论毫无关系，因为

感觉论对艺术来讲是颇为陌生的。然而，它不可阻挡地出现在艺术自身的发展过程之中。在第一次世界大战之前，保守但却博学的英国音乐评论家尼恩斯特·纽曼（Ernest Newman），在听了勋柏格的《第十六交响曲》（Pieces for orchestra op.16）之后，便提醒人们切勿低估勋柏格这家伙。另则，绝非偶然的是，艺术新潮的敌视者要比其倡导者更清楚地觉察到现代音乐中极大的破坏性因素。老圣桑（Saint Saëns）也注意到这一点，在谈及德彪西（Debussy）时，他以怀疑的论调指出：除此之外兴许仍有可能出现一种不同的音乐。面对材料方面发生的重大革新与随之而来的变化，作曲家只能平庸无为地避开新事物：其结果使得他们的作品变得空空洞洞、苍白无力。就纽曼个人而言，他肯定知道勋柏格在《第十六交响曲》中所使用的自由音响如此新颖，故尔不会为人忽视，而且，这些音响对谱写一整部乐曲以及对一般的传统音乐语言来讲，具有革命性的影响。这一论点也是通过源自其它艺术形式的经验得到确证。不妨就把贝克特的剧本同近当代剧作家的作品作一比较吧！不消说，比较的结果便是裁决，在那里新事物成为评判旧事物的绝对标准。甚至像鲁道尔夫·博尔夏特（Rudolf Borchardt）之类的一些极端保守的知识分子，也承认艺术家应当掌握所在的那个时代的最先进的艺术生产力量或手段。

新事物必然是抽象的。如同不知爱伦·坡之圈套的秘密一样，你也不知它是何物。如今，在新事物的抽象性中，包含着一种具有重大意义的实体性。当维克多·雨果（Victor Hugo）发现里莫博德（Rimbaud）赋予诗歌一种新的刺激性（frisson nouveau）时，他便率先道出这一特性。刺激或激动（thrill）是对新事物那神秘的不可及性的主观反应，这种不可及性转而又是其不确定性与抽象性之契机的一种功能。与此同时，刺激是一种模仿性行为：它以模仿的方式对抽象性作出反应。如今，惟有凭藉新事物，模仿才会同理性密切地结合在一些，使其不会退化，因为比率本身通过新事物的刺激成为模仿性的

了。这里，爱伦·坡堪称典范，他对自己作品的法国译者波德莱尔（Baudelaire）以及作为整体的现代派来说，是照亮他们的思想灯塔之一。新事物是个难以识别的盲点（blindspot），既虚无又实在，类似纯然的“此性”或“这个性”（thisness）。

我们暂且来看看传统范畴。对于传统，我们惯于错误地从一种往复不停的接力赛角度将其概念化，总以为是由一代人、一种风格或一位大师把艺术的接力棒传给后继者的。而且以为在所有其他历史哲学概念中包含着传统的真髓。继马克斯·韦伯与沃纳·松巴特（MaxWeber/Werner Sombart）之后，社会学和经济学把历史划分为传统与非传统两个时期。另外，众所周知，传统作为历史演进的媒介，其本身随着经济与社会结构的变化，也发生了性质变化。同样，常常以丧失传统为特征的现代艺术与传统的关系，受到传统观念本身固有的动态性（dynamic quality）的影响。在一个本质上非传统的社会里，审美传统观念从一开始就是含糊暧昧的；相反的，新事物的权威似乎采用了历史必然性的形式。在此程度上，新事物的权威是对作为新事物载体的个体的客观批评。在艺术的新事物中，个体与社会结为一体，难以分割。因此，现代主义经验是超越艺术的，尽管正如我们所见，现代主义概念患有抽象的毛病。现代主义概念是否定性的，它毅然表示某物应当遭到否定或什么应当遭到否定；现代主义并非一个积极的口号。

如今，现代艺术在其否定样式方面，有别于所有先前的艺术。昔时，风格与艺术实践为新的风格与实践所否定。然而在今天，现代主义否定了传统本身。如此一来，便把资产阶级进步原则的影响延伸到艺术的领域之中。此项原则的抽象性与艺术的商品性是紧密相连的。因此，由于波德莱尔的作用，现代主义在其最早的理论表述上，具有宿命论的色彩。新与死密切相关。在此意义上，波德莱尔的恶魔崇拜与社会条件的否定性是相互一致的，尽管他本人将其当作一种批判性母题。人世的消沉影响到敌人，也影响到整个世界。其中少许就像掺合在一

种发酵剂中一样，也影响到所有现代艺术。在艺术中，直接的抗议便是反动或叛逆行为。甚至连批评艺术也不得不就范于它所反对的东西。这正是波德莱尔诗作中大自然的意象受到严格禁止的原因。现代主义竭力想否认这一点，但却无济于事。吵吵嚷嚷的巫婆们在游猎，对腐朽的控诉（一直是接受现代艺术的持久特征）也从这里开始。

新奇性（novelty）属历史产物。新奇性有其原本的经济背景，具有消费品的特征，通过标新立异，消费品便有可能使自身摆脱千篇一律的批量供应，刺激易受资本需求影响的消费决策。一旦资本不再扩大，或者，用商品流通的语言来说，停止提供新的东西，那么它将会失去竞争能力。艺术已经盗用了这一经济范畴。艺术中的新事物是社会资本扩大再生产的审美补足物（aesthetic counterpart）。两者均想保证经久不衰。波德莱尔的诗歌最先表现了这一事实：在一个充分发展的商品社会里，艺术是无能为力的，只能眼看着商品社会放任自流。然而，艺术能够超越资本主义社会异律性的唯一方法，就是使艺术本身的自律性充满商品社会的意象。

艺术的现代性（modernity）在于艺术与僵化和异化现实的模仿性关系之中。使艺术言说的东西正在于此，而非对那种无声现实的否认。结果，现代艺术不能容忍任何带有乏味的妥协色彩的东西。碰巧，波德莱尔既不复制具体化概念，也不予以阻拦，而是通过艺术原型的经验（experience of its archi-types）对其提出间接的批评，把艺术形式当作表现原型经验的媒介。这便使得波德莱尔把艺术发展到高于后期浪漫派伤感主义的水平。作为一名作家，波德莱尔的力量在于他能够凭借作品本身的、比活生生的主体更为重要的客观性，来切分那压倒一切的、容纳着所有人类残渣余孽的商品形式的客观性。这里，绝对的艺术作品与绝对的商品合而为一。

现代主义概念中的抽象性残余是艺术为了拥抱新事物而不得不付出的代价。正如在垄断资本主义时期，所消费的东西不

再是物品的使用价值（use-value），而是交换价值（exchange-value），[1] 所以，在现代艺术作品中，常常令人怀疑这些作品是什么和有何用的令人恼怒的抽象性，成了作品自身本质的密码。这种抽象性与具有旧的审美规范的形式主义毫无共同之处，譬如像康德哲学中的那些规范。相反地，现代主义的抽象性是对那种认为生活仍可维持的幻想的挑战。另则，抽象性也是获得传统幻想不再提供的那种审美距离（aesthetic distancing）的手段。

从一开始，审美抽象便有一些过去遭到禁止的偶像（graven images）的成分。我们在波德莱尔对那个已经变得抽象的世界作出的反应之中，在其依然非常一般的寓言式的方式里注意到这一点。遭到禁止的偶像给诸如"真实的信息"或思想内容（Aussage）之类的概念设置了一条戒律，狭隘的德国哲学界借此想要拯救表象的意义性，而未意识到表象在意义泯灭之后，其自身也变成抽象的了。[2]现代艺术是同真实性（authenticity）这一行话（jargon）相对立的。在这一点上，现代艺术立场坚定，不屈不挠，从里莫搏德到时下的前卫艺术，现代主义如同社会的深层结构一样一直保持不变。现代主义之所以是抽象的，是因为它与过去的关系所致。现代艺术由于同巫术势不两立，故而不会告诉人们什么从未有过或什么将会出现，但却总是希望它的来临，于是便着力抵制不变之物（des-immergleichen）的可耻行径。波德莱尔的现代主义密码把新事物与未知物等同起来的作法绝非偶然，由于同不变物的不可比性，未知物不仅是潜在的目的（hiddentelos），而且是虚无的

① T.W.Adorno, 'On the Fetish Character in Music and the Regreession of Listening', in A.Arato and E.Gebhardt (eds.), The Essential Frankfurt School Reader (New york 1978), pp.278ff.

② T.W.Adorno, The Jargon of Authenticity (Evanston, Illinois 1973). —— 英译者注

趣味（gout du néant），[①]或者是恐怖的根源（source of horror）。

观察结果表明，对艺术中求新欲望（cupiditasrerumnovarum）[②]所提出的批评观点，虽然在攻击新事物之概念的虚无性方面似乎有理，但最终则变得极端伪善。新事物并非是一个主观范畴，而是客体本身的必然结果，如果没有客体，后者就不会发现自身，也不会摆脱依赖性。新陈代谢，旧事物的动力朝着新事物推进，如果新事物能够实现自身的话，反过来也是旧事物所需要的。虽然审美反思过程不可能对新旧事物的这种解释无动于衷，但是，如果艺术家有意识地将这种解释当作准则而乞灵于它，那么，日常艺术实践及其表现形式就会引起人们的怀疑。通过特意表明他们意在保存新事物中的旧事物，艺术家们冒着使其作品中不同凡响的东西变得晦涩难解的风险。旧事物的唯一庇护所是在新事物的前沿，而非后方，可在新事物的空隙中找到。然而，指望旧事物提供延续性则是徒劳无用的。勋柏格曾言，不寻找的人也就不会有所发现，结果只会杜撰出可能被视为格言警句或新事物之原则的东西。大凡不能在内在意义上遵守这一原则的作品，也就是说，在其自身的语境中遵守这一原则的作品，就不能算是上乘之作。

在那些使艺术家与众不同的诸能力之中，戒除或禁止残渣余孽的技巧颇为重要。新事物将批评与主观拒绝转化为一种客观的艺术契机。现代主义的依附者，是最让人瞧不起的一群芸芸众生，然而，同那些拾人牙慧的家伙相比，他们要富有得多。同商品拜物主义（commodity fetishism）的经济模式相比，新事物如果自身成为一种崇拜物，那么，就应当从内在角度而非外表层面受到批判。如此一来，人们最终必然会发现新手段与旧目的之间的差异。一旦可能革新的思路已被穷尽，机械地沿着同一方向继续前进则是徒劳无益的。在这一点上，应当给

① 'Preference for nothingness'（偏爱虚无）.——英译者注
② 'Desire for new things'（求新欲望）.——英译者注

革新指出新的方向，或使其转入新的层面。抽象性的新事物可能会由革新转化为停滞，成为僵化的东西。拜物化（fetishization）一词，可用来概括艺术在基本的非确定性状态中那种悖谬或自相矛盾的特征。即：艺术作为人工制品何以能够为其自身而生存？这一悖论可谓现代艺术的生命液。

当然，新事物是意志的产物。如果是他者（the Other），那就不是意志的产物。意志将新事物同不变物紧紧地连结在一起。这便说明了现代主义与神话之间的联系。新事物意欲取得非同一性，但由于行使意志力，从而不可避免地取得同一性。换言之，现代艺术经常行施一种无能的技俩，试图划分出非同一性的东西。

6. 恒定性问题

是什么保证着现代艺术作品的真实性？是由其在不变物（the immutable）的光滑表面上留下的累累伤痕。突如其来的巨变属艺术的永恒特征之一，其反传统的精神如同一个吞灭一切的巨大旋涡。因此，现代主义则成为与自己对立的神话。通过现代艺术，神话的永恒性化为灾难性的瞬间，使所有短期的连续性毁于一旦——瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）的辩证意象观点（notion of the dialectical image）包含着这一思想。甚至在现代主义保存传统成就的那些例证中，特别是在技术性的例证中，也有一些东西因受所有传统因素发生巨变的冲击震动而被扬弃了。鉴于新事物范畴发轫于历史过程，从一开始就取消了特有的传统以及后来的传统，于是，认为现代主义是一种能予以改正的离经叛道的思想则是错误的。为了回归到一种不复存在的而且理应不复存在的坚实基础而争论不休也是徒劳无益的。现代主义的基础无从谈起，即便有的话，也会遭到具有这种基础的现代主义的断然拒绝。

美学中有没有不变因素（invariables）呢？无疑是有的。然而，一旦它们遭到孤立，便失去意义。我们不妨以音乐为例。音乐是一门时间艺术（temporalart），这一点不可否认。如今，音乐时间与现实经验时间尽管在诸多方面有别，但却有一个共同之处。即：双方均不可逆转（irreversible）。另外，在同样含糊笼统的水平上，可以说，音乐的任务在于详细地描述其“内容”（其内在时间方面）与时间的关系。但是，这种分析很快就会陷入穷途末路，因为在事实上，音乐与形式上的音乐时间的关系，并非是从抽象角度、而是从具体的音乐事件背景出发予以界定的。在一个相当长的时期，人们曾以为音乐应当采用一种有意义的方式，来组织安排内在时间性的事件顺序，使其依照逻辑相互连结起来，结果，事件顺序将会像时间本身一样不可逆转。但是，那种所谓的时间顺序的必然性，通常在某种程度上是虚构的，结果表明音乐可以发挥艺术的幻想特性。今天，音乐显然同传统的时间顺序背道而驰，并在处理音乐时间方面正在寻求利用各种不同的方式。关键在于，无论怎样怀疑音乐能否摆脱时间的恒定性，只要把时间视为一种契机而非音乐的一种先验假设，则更为有益。

7. 实验（上篇）

正如人们所知，把现代主义或实验艺术（experimental art）中的暴力性相，归咎于某种主观导向或者艺术家的心理特质，将是错误的。在形式或内容没有牢固基础的情境中，具有创造性的艺术家受条件所迫而从事实验。实验概念（concept of experimentation）的含义已经发生了许多变化，我们不妨认真地考察一下这个观念。实验的原义是指自愿地着手探索未知而违禁的做事方法。在此观念中，包含着一种潜在的传统性先决条件，即：只要根据现成规范能够证明实验的结果，那

就可以允许实验，这种作法兴许会证明前者有理或者无理。何为艺术实验的观念在今天已被广泛（而错误）地接纳。如今，对连续性的笃信以及实验的观念本身便成了问题的所在。尽管实验作为艺术中某些方法的同义词而得以幸存，但它已经标示着全然不同的东西，即：实验难以预料艺术主体所采用的方法所产生的结果。这种变化并非完全闻所未闻，它大体上同审美兴趣从表现主观性转向客观贯通性的情景是一致的。对现代主义来说，一直具有根本意义的建构思想，通常意味着建构方法（constructive methods）要比主观想象力重要。建构所需要的解决方法，不会即刻呈现在人们眼前或为人觉察。于是，难以预料的东西不仅具有一种意外的效果，而且是客观性的一种契机，时下更是如此。关于艺术生产计划的水平，人们几乎可以说：主体的权利由于被独立发展的技术所剥夺，因此他便将自己所遭受的剥夺提高到意识的水平之上。如果没有这种剥夺的话，主体起码会表现出一种无意识的欲望，以削弱那种步步逼近的异律性的影响，并将其化为生产过程的一个契机，使其与主观的起点连系起来。想象力虽然是作品通过主体而形成的途径，海因茨·施托克豪森（Heinz Stockhausen）所言极是。他指出：想象力并非是某种恒量，而是一种变因。这一客观事实促进了上述那一生产过程。想象力或许迟钝，或许敏锐。现在，现代主义奉献给艺术的是一种特殊技巧。它对有些事物的想象力表现迟钝，显然低估了那种想象力的模糊性——此乃实验艺术家的一种名符其实的平衡行为。对此现象的两种解释似乎同样有理。一种解释认为该现象是受下述意向——可以追溯到马拉美（Mmallamé）以及对此作过详尽描述的瓦勒里（Valéry）——的影响，其意在通过表明主体于听任异律性摆布之时依然保持自主的方式，使主体证明自已的审美气质；另一种解释则认为，此现象是受研究想象力的方法之影响，这种方法作为一个过程，主体借此便认可自身的屈从与失败。无论是否如此，最近的实验程序显得不切实际、似是而非：它们一

方面带有主观性色彩；另一方面它们假设艺术可以通过实验脱离其主观性，最终成为它一贯自封的样子，就是说，一种摆脱了表象的自在存在（a being in itself free of apperance)。

8. 为各种“主义”辩护

实验是件苦差事；它导致对所谓的各种“主义”的不满，对因风格或日程相同而自觉联合在一起的艺术家团体的不满。这种不满有着广泛的群众基础，从大声叫嚣反对“那些印象主义与表现主义艺术家”的希特勒，到厌倦审美先锋派观念的左派作家，都在其列，因为他们热衷于争当政治上的先锋派。在第一次世界大战之前，毕加索（Picasso）在其立体主义时期已经明显地肯定了这一点。在一种主义中，明辨艺术家的孰优孰劣是可能的，尽管开初会有过高估价个人的倾向，认为他们要比后来那些不如他们积极热情的追随者更能明确彻底地展示出该流派的独特风貌。自印象派时期以来，毕加索便是一个样板。

对艺术中各种主义或流派的论说有些自相矛盾。在强调信服与意向方面，各种主义惯于将自发性契机从艺术中驱逐出去。应当承认，反对各种主义只是流于形式，因为，的确是那些遭到恶意诽谤的流派，诸如印象主义与超现实主义，将自发性置于其艺术生产的日程之上。（有关“先锋派”这一标签，在过去许多年里曾为标榜自已最最进步的人们所垄断，而今开始使人联想起那些正在长大的青年人。）在这个自我怀疑的时代（age of self-doubt)，由各种所谓的主义引起的困扰，反映出更为重要的艺术问题。艺术中欲被判定为美好与有效的一切，均已摆在反思意识（reflective consciousness）的面前。然而，这种意识一向惯于使所有审美判断的标准失去效力。因此，在令人厌恶的各种主义上面笼盖着一层异想天开的阴影。故而不应忘记，若无有意识的意志力（conscious volition)，艺

术也就无从谈起。严阵以待的各种主义，仅仅是要将这一客观事实提升到自我意识的高度，在这一点上，它必然会把更大程度的内在组织（internal organization）强加给艺术作品。同样地，如果艺术家想在一个企业资本主义社会中求得生存，那么，他们也要于外在意义上将自己组织起来。将艺术等同于一种机制的思想包含着真理性。无论这种真理性是什么，其构成要素都得借助主体及其理性予以传布。但是，由于这种真理性长期以来从属于理性化社会的非理性主义意识形态，那些否认该真理性的各种主义便显得更富有真理性。绝非是各种主义束缚着个体的生产力。相反地，它们正是通过集体合作扩大了这种生产力。

9. 各种“主义”即各种世俗化流派

惟有最近以来，各种主义在一方面才具有相关意义。正如瓦尔特·本雅明在论及德国巴罗克戏剧[①]时所指出的那样，某些艺术运动的真理性内容（truth content）并不一定最终造就艺术杰作。我怀疑德国表现主义和法国印象主义就是如此。顺便提及，法国印象主义，通过有意蔑视艺术本身的概念，从而为迄今经久不衰的真正的写实艺术的发展作出了贡献。艺术依然得以幸存；艺术依然是艺术。对此该作何解释呢？也许，艺术由于艺术作品的感知作用而位于超现实主义刺激的中心。这种优越性体现在艺术的各种主义之中。从单个艺术作品的优越角度来看，有些东西也许完全不如人意，但仍然代表一种有效的冲动，一种再也不会外化于单个艺术作品的冲动。因为，类似这些冲动表明了一种超越个体创造的艺术理式。这便是各种主义为何得到同情性解释的另一原因。

---

① W. Benjamin, The Origin of the German Tragic Drama (London 1977)

应当指出，对各种主义的不满情绪在过去很少波及其对应物，即所谓的“各种流派”。在各种流派及传统精神遭到毁灭的时代，各种主义便是各种世俗化了的流派。各种主义之所以会引起异议或遭到反对，是因为它们与信仰完全个体化的意识形态不相适应。这种意识形态信仰同时还容纳了现已消亡的传统的职能，从而为艺术家提供了一个居住的安全岛。如果各种主义能够得以幸存的话，它们至少会产生孤独之感。这将确证它们无能为力，缺乏历史意义，不久会烟消灰灭，不留痕迹。与现代主义对立的那些流派，可见诸于艺术学院为阻止学生向这种或那种现代倾向表示过多同情而采取的报复性行为之中。主义乃是潜在的流派，可凭藉职能性权威取代传统与习惯性权威。与其违背它们，还不如与其保持一致。

有些人反对各种主义，是基于真假现代主义的一种先验区别，殊不知这种对照本身就是假的。如果某些东西只是反映了一种追赶时髦的欲求，而未能从艺术作品的结构角度使其合法化，那么对其提出批评便完全是合乎情理的了；那些从总体上伪称具有一种功能而实际缺乏的东西，理应揭露其真实面目。当然，将真现代主义（die Moderne）与作为附合者主观导向的假现代主义（der Modernismus）分离开来的作法是行不通的，因为，如果没有新事物激发出来的主观导向，也就不会有客观现代主义的结晶（crystallization of objective modernism）。事实上，真假现代主义的区别是造谣生事、蛊惑人心；那些抱怨假现代主义的人们，事实上也意味着对真现代主义的不满，正如经常反对附合者的人一样，一方面高声叫嚷，一方面却由于胆怯和敬服主要人物的名声而宽恕对方。用来谴责假现代主义的真诚准则是以一种谦逊为前提，事实上是在告诉人们：我就是我，我不伪装自己。这便是审美反动派的基本心境（frame of mind）。今天，反思作为个体审美文化（individual aesthetic culture）的组成部分，就得消除这种并非装模作样的架势。代表真现代主义向假现代主义开展批判，是替缓和激进

主义行为辩护的一种托词。缓和有利于艺术中微乎其微的理智主义，它所采用的是过时的艺术手段，并且知其然而不知其所以然。另一方面，现代艺术作品，似乎与历史无关，实际上完全与历史相关。

10. 可造性与偶然性

与传统艺术形成鲜明对比的是，现代艺术并不掩盖而是强调下列事实：艺术是某种制造和生产出来的东西。由人工制作（thesei）的现代艺术部分已经发展壮大，致使任何消除其制造过程的企图注定终告失败。现代艺术家的先辈们已经为纯粹内在的理想设置了范围。关于这一理想，他们通过赋予艺术家以评论家的角色，通过采用讽刺手法，以及通过保护某些材料免受艺术家的干扰，从而将其推向极端。这便引发出凭藉艺术家之创作过程以取代艺术作品的流行趋向。从潜在的意义上讲，今天的每件艺术作品，正像詹姆士·乔埃斯（James Joyce）在发表《菲内根的觉醒》（Finnegan's Wake）之前所认为的那样，属于未完成的作品。如今，某些东西若果仅作为突发现象才被认为是可能的话，那么，就难以在同一时刻断言它是不可或缺的和“完全的”。这里，艺术不可能借助意志的努力使自个从这种两难抉择的困境中解脱出来。数十年前，阿道尔夫·卢斯（Adolf Loos）就曾指出，粉饰是不能凭空虚构的。[1] 这句话应当引起人们广泛的重视。

制造、探寻和虚构出来的艺术越多，我们越是不能肯定这些制造、探索和虚构活动是否实现了它们的目的。在很大程度上，人工制造的艺术使我们遇到可造性问题（the problem of

---

① Adolf Loos, Samtliche Schriften (Vienna and Munich 1962), vol.1, pp.278, 393 and passim.

makability)。正如19世纪前后人们常说的那样，在已往的艺术中，大家所反对或厌恶的东西，正是那些矫揉造作之作的有意排列方式。对艺术可造性的这种怀疑一直伴随着类似一种对照性的反论。事实上，朝着制造方向每前进一步，均会遇到绝对自发性倾向的抵制，从大约50年前的自律性写作到今日的泼色画法与偶然音乐均无一例外。前面已经指出（我认为是正确的），绝对偶然的今日艺术作品，同技术上不可或缺的与完全人工制作的艺术作品将会汇同一起，也就是说，看上去并非是制作出来的东西最终更显得是人工所为。

11. “二次反思”

新事物中的真理性因素，被理解为一种真空（vacant space），可在其脱尽意向性的这一事实中见出。这便使真理性与反思相抵牾，或者说是与新事物的驱动力相互矛盾，从而导致了二次反思（second reflection），一种远比一次反思更强有力的反思。用通常哲学上的话来说，“二次反思”在此意指反思一词原本内涵的反面。该概念兴许适用于席勒（Schiller）的伤感理论，归结起来可以说是企图将意向灌注于艺术作品之中。在目前情况下，二次反思是指别的东西。在至为广泛的意义上，它意在把握艺术作品的方法与语言，但是，在此过程中它却陷入盲目性。荒诞的口号，无论是多么不济，却能为此作证。贝克特拒绝解释自己的作品（当然与一种对各种技巧、各种题材意蕴与语言材料的极其敏感的知性相联系），这在他个人方面不仅仅是主观好恶问题。随着反思在渗透范围与力量方面的增大，艺术内容变得愈加晦涩朦胧。然而，尽管解释会变得更为困难，几乎到了没有什么可以解释的程度，但解释仍然不可或缺。因为猝然停止解释肯定会导致混乱，从而给胡言乱语以可乘之机。

那些认为是他们有意识将内容灌注于作品中的艺术家们，是（最糟的意义上的）朴素的和理性主义艺术家。布莱希特（Brecht）便属其一。因此，估计一下他目前声誉的结局并非牵强附会之举。从内容与一次反思（the first reflection）相对立的角度来讲，二次反思恢复了朴素性（naiveté），从而以一种意想不到的方式证实了黑格尔的观点。庸俗的海德格尔学派所谓的“启示”（message），是指某种从莎士比亚与贝克特剧作中都挤压不出来的东西。但是，与日俱增的隐晦性（darkness）反而成为内容变化的一种功能。作为绝对理念的否定，内容再也不会以唯心主义的方式与理性合而为一。内容喜好挑剔理性的无限权力；因而，依照推论思维的常规，内容再也不是理性的了。荒诞的隐晦性便是旧事物再次浮在新事物表层上的那种隐晦性。与其以某种人为的明晰性或意义性来取代这种隐晦性，还不如对其作出解释。

12. 新事物与绵延

新事物范畴产生了一种矛盾，一种介于新事物与绵延（duration）之间的矛盾，这与17世纪发生的古代与近代之争（querelle des anciens et desmodernes）没有什么不同。艺术作品总是为了能够绵延或持久长存而被创造出来。绵延性与客观化概念密切相关。艺术通过具有绵延性的媒介来对抗死亡。艺术作品的短期不朽性（short-term eternity）是真正的非幻觉永恒的象征。艺术可谓死亡触及不到之物的表象。艺术并非永存的说法，与所有尘世之物必亡的说法一样抽象。因此，只有在形而上学与复活理念的范围之中，才可赋予上述陈说以具体的意义。

即便求新欲望压抑绵延的事实令人吃惊，但人不一定非得愤愤不平地反其道而行之。创造永久性艺术作品的努力已遭败

绩。那些放弃昔日传统的人们，几乎没有希望借助某种未来的传统使自己永垂不朽。此外，甚至那些曾被赋予绵延属性的作品（一般是指冠以古典主义之名的东西）在现代艺术的影响下也永远地闭上了眼睛。以往持续长久的东西已经毁灭，与其相关的只是绵延范畴。古代的概念与其说是表示艺术发展过程中的一个历史阶段，还不如说是表示艺术作品没有生命力的条件。艺术作品自身丝毫不能把握其绵延性。一位艺术家若果要根除其作品中的所有与时间相关的方面，只保留他认为无始无终的东西，那么，他会因此而不能指望获得绵延的可能，因为他将会失去绵延性所赖以构成的基础。某些原本短暂的意向，诸如像塞万提斯（Cervantes）意在嘲弄性地模仿中世纪那种浪漫范式的欲求，最终导致了《唐吉诃德》（Don Quixote）的问世；这与想要持久长存的意愿丝毫无关。

绵延的概念是一种神秘而无用的拟古主义思想。艺术史上的生产时期可能同样注重绵延。只有在绵延作为一个事实成为问题的时期，以及艺术自身缺乏实质的时期，绵延作为一种理念才具有相关的意义。人们总把曾被称之为艺术作品之价值恒久性（Value-constancy）的十分可怕的民族主义宣言（所有这种恒久性，包括形式上的和形式主义的，已经消亡），与代表真正绵延的潜在的幸存种子混为一谈。自贺拉斯（Horace）标榜自己创造了比铁还要永固长存的纪念碑以来，绵延范畴一直带着辩护圈（apologetic ring）。对十分真实的艺术来讲，这种关切是颇为陌生的。

席勒曾经断言："甚至美的东西也必定要消亡"。[1] 此说的真理性在广度上远远超出了他原初的想法。此说不仅适用于被毁灭、遗忘或委托给象形文字娱乐室的优美创造物，而且也适用于美的所有构成要素，主要是形式的组成部分，有人曾说它们

---

① F. Schiller, 'Nanie', in Samtliche Werke, ed. G. Fricke and H. Gopfert (Munich 1965), vol. 1, p. 242.

是永恒不变的。悲剧观念便是恰当的例子。由于悲剧是艺术中邪恶与死亡的标记，那么，只要邪恶与死亡存在，假定悲剧永存便是符合逻辑的了。但实际情况并非如此；悲剧写作已经变得不可能的了。对死亡的肯定，曾被美学学究们视为与纯粹哀伤相映照的悲剧事件的显著特征，已在悲剧中丧失殆尽。今天基本上属于否定性的作品，嘲弄地模仿着悲剧事件以及悲剧观念。悲剧观念认为遭难具有某种更高的意义，那就是无限将在有限的寂灭中闪现出来。更正确的说法兴许是：所有艺术是哀伤的，而非悲剧的。对自认为快乐和谐的艺术来说尤其如此。

在诸如绵延等概念中幸存下来的还有初级哲学。这种哲学在其作为哲学体系的时期过去之后，便求助于那些孤立的和实体化了的派生物。同样，在艺术作品追求绵延的热望与持续继承物的观念之间，存在一种亲和力。就像物质性的东西一样，精神性的东西也将成为财产。这里，精神与自身相悖，是一种不可避免的渎神之物。一旦艺术作品盲目崇拜其追求绵延的希冀，它们将会遭殃乃至消亡：它们会被埋没在一层不可剥夺和永恒不朽的东西之下窒息而亡。某些至高水准的艺术作品，似乎想及时抛开自身的原貌，以免沦为那种希冀的牺牲品。这种倾向与趋于客观化的压力势不两立。厄恩斯特·舍恩（Ernst Schoen）曾称赞过礼花（fire works）那独一无二的崇高品性，唯有这种艺术不希求永存，满足于瞬间的光华迸射然后便悄然消逝。从构成这种礼花而又使其失落的具体化角度来看，这兴许是种模式，适用于批判地解释诸如戏剧和音乐等时间艺术。

这些有关绵延的思想，不正受到今日机械生产手段之主导性的排斥吗？的确，这些手段意在为持久的艺术建立一种普遍性的制度。但是持久性（durability）与绵延（duration）并非相同；一方很可能上升，另一方则可能衰落。在任何情况下，两者均有可能导致不快感或痛感（discomfort）。

艺术如果放弃长期非神秘化的绵延的幻想，并出于对短命物（即生命）的同情而将必死性（mortality）纳入其中，那

么，它就会够得上真理性概念。在此概念的核心，与其说是有某种持久永存的抽象本质，还不如说是有时间。由于所有艺术皆为世俗化超越（secularized transcendence），所以，一切艺术都涉及到启蒙辩证法（dialectic of enlightenment）。艺术凭藉发展反艺术的审美观念（aesthetic concept of anti-art）来对付这种辩证法的挑战。从现在起，一切艺术不可能没有反艺术的契机（themoment of anti-art）。这正意味着艺术要想对自身保持真诚，就得超越艺术自身的概念。所以，连取消艺术的思想也尊重艺术，因为它对艺术的真理性要求（the truth claim of art）颇为重视。解体艺术（disintegrated art）的幸存不只是一种文化滞后现象，用马克思主义的话说，也是上层建筑的一种过度缓慢的混乱现象。艺术的反抗力来自下述事实：实现物质主义也将会取消物质主义，就是说，取消物质利益的支配地位。无论艺术是何等虚弱，它毕竟预计到一种将会应运而生的精神。与此相应的则是一种客观需要（或者最好说是世界性的贫乏），有别于人们目前对艺术的主观意识形态需要。艺术只有在那种客观需要中才有其立足之地。

13. 整合辩证法与“主观意图”

在艺术中，许多一度放任自流的东西最近又被纳入艺术干预的范围之中。这些越来越多的离心反击力（centrifugal counter forces）被整合到艺术里，非常有损于已往作为艺术之决定因素的多样性。没有多样性，艺术便成为抽象的整一体，缺乏作为真正整一体之先决条件的对立契机（antithetical moment）。艺术越是能够成功地整合一切，它越像一部无目的空转的机器，十分幼稚地专心致志于修修补补的活动。审美主体的整合力量（integrative strength）也是其弱点，因为它屈就于抽象与异化的整一体（abstract and alienated unity），在盲目的

必然性力量面前俯首贴耳。换言之，在现代艺术总体可被理解为受主体（该主体不再对艺术作品之传统动力学采取非反射性放任态度）的连续干预的同时，这里便出现一种同样强烈的逆反倾向。这是一种寻求摆脱自我弱点（weakness of the ego）的倾向，为了达到上述目的，这种倾向惯于把主观的成就具体化或者将其置于主体之外，也就是说，惯于将主观的成就误认为无可推诿的客观性保证（guarantees of objectivity）。这两种倾向均反映出资产阶级精神的陈旧机械原则。技术乃主体的延伸，但它也必然会脱离主体。

艺术中的绝对激进主义与乏味性关联密切。绝对的色彩组合趋向于壁纸图案。当美式饭店客房装饰上如同什么什么（à la manière de...）之类的抽象画时，至少存在这样一种猜测，以为审美激进主义在社会意义上已成为可以承受的东西了。艺术为此付出了丧失激进主义的代价。的确，在威胁现代艺术的种种危害之中，有的至少变得没有恶意。艺术越是清除自身中原先预定的传统规范（pre-given conventions），它越会重蹈纯粹与抽象的主观性覆辙，这种主观性意在不依赖主体已经背离的那些规范情况下自行其事。在印象主义（包括达达主义）艺术流派中的极端主义趋势之中，就有对这一发展的热情支持——这正也说明了印象派艺术为何最终衰落的原因。除了缺乏公众的共鸣之外，印象主义也存在主观意图不够充足的问题。它完全取消了容易接近理解的领域，而是表现一种完全的优先选择权，最终成为某种微不足道的东西，诸如带有达达之名的尖叫或有气无力的姿势。该运动的活动家们如同局外人一样，非常喜好嘲笑他们的所作所为，从而承认了由每个艺术表现过程勉强主张的那些艺术客观化过程的不可能性。对试图放弃这一主张的达达主义者来讲，这是唯一符合逻辑的。

在未能完全摆脱艺术的情况下，达达派的超现实主义后继者们便否决了艺术。他们宣称，与其搞假艺术，还不如没有艺术。然而，超现实主义由于对绝对主观的自为存在（being-for-

itself）抱有幻想，从而使自身受到损害。在艺术领域里，主观的自为存在被客观地加以传布，而且不能超越自为存在。它找到了复归自身的方法，而未找到表现离经叛道之作的奇异性的方法。模仿将艺术同个体的人类经验连结在一起。该经验在超现实主义那里只不过是自为存在的经验。他者性或他性（otherness）的丧失，以及主体所用的客观化媒介的丧失，并非是坚持主观意图为何无济于事的唯一原因。存在问题（但又难免）的绵延观念，似乎与主观意图互不相容，甚至把后者视为要点似的时间层面（point-like dimension of time）。

主观意图的不足可见诸于下述平常的事实：即众多印象派艺术家随着年龄的增长和为了谋生而不得不作出让步。众多达达派艺术家或改换门庭或加入共产党。更有甚者，诸如毕加索与勋柏格这样有骨气的正直艺术家，也超越了这一主观意图。然而，在试图寻找一种新秩序的过程中，他们遇到一种不同的问题，一种同时也成为艺术本身的问题。迄今，所有超越此主观意图的必要进步已经导致退步，因为它不是指与过去艺术的同化，就是指主体对新秩序的武断。在最近几年里，对萨缪尔·贝克特（Samuel Beckett）在其作品中重复自己的指控——他本人似乎有意引起这一指控——已成为时尚。他一定意识到，进步的主张与其不可能实现一样正常。在《等待戈多》（Waiting for Godot）一书的结尾部分，对此有过精彩的描写。这里，人们简直是在标定时间，[①]这可谓贝克特之全部作品中的根本母题。这是对他的批评者作出的有力反应。他的作品是对否定性之契机（negative kairos）[②]的一种推断。他将整个契机转化为无休无止、归于虚无的复现。他写的故事，被讥讽地称之为

---

① 德语动词 'auf der Stelle treten' 喻示行而不动或"原地踏步"，这一意象在译文中丧失了。——英译者注

② 意指瞬间，时刻；更确切地说，是指适当的时刻，或及时性。——英译者注

“小说”，既缺乏对社会现实的客观描述，而且正像常被误信的那样，也没有把生命还原为基本的人类状态或生存的极限。那些所谓的小说，想触及与此时此地的既存现实相关的根本经验层，想将其整合在一种相互矛盾的动态之中。它们不仅标志着客体丧失的客观原因，而且标志着主体随后陷入的贫乏状态。贝克特从蒙太奇、文献汇编以及其他一些旨在抛开意义性主观幻想的尝试中吸取了教训。现实可以参与（这可能会排挤诗歌主题），但我们感到那种现实出了什么差错。全能的现实（all-powerful reality）与无能的主体（powerless subject）之间的失调引出这一情境：就是说，由于现实经验超出主体的控制，现实变得不现实了。现实的过剩（surplus）等于现实的毁灭。通过扼杀主体，现实本身变得毫无生气。这一转变是反艺术中的审美契机，即某种由贝克特推向正在消亡的现实的一端的东西。

随着社会凝结为一种完全独立的系统，积累着这一总体化过程之经验的那些艺术作品，便成为社会的对立面。若暂且在极不严密的意义上使用“抽象”一词，我们便可以说，艺术中的抽象性表示退出客观世界，此时，该世界没有遗留下任何能够拯救骷髅（caputmortuum）[①]的东西。现代艺术同真正的人际关系一样抽象。诸如现实主义与象征主义之类的观念，现已完全失效。由于外在现实强加给主体及其行为模式的巫术控制已经绝对化，艺术作品唯有将自身同化于其中才能抵制那种支配。这正是贝克特的散文作品所为。然而，他的作品如同微观物理力量，生成了第二意象宇宙（second universe of images），既凄惨又丰富，所体现的历史经验无法以直接的非艺术形式来表明严重衰弱的主体与现实。那些贫乏破碎的意象恰似官僚化世界的胶卷底片。在此特殊意义上，甚至贝克特也是一位写实主义者。

---

① ‘Death’s-head’（骷髅）.——英译者注

被含糊地称之为抽象画的东西，保持着被其毁掉的传统痕迹。我们通过凝神观照传统绘画作品，就能窥见到这一延续性。我们从中看到的是"抽象的"意象而非某物的复制品。这样，艺术使具象性显得极为隐蔽（虽然现实拒绝正视这一事实），尽管在这个现实世界里，具象物只不过是抽象物的面具，具有决定意义的特殊性只不过是一般性的代表或神秘化的例证。那种一般性与垄断资本的普遍存在性是同一的。于是乎，我们便可以回顾的方式批评一切传统艺术。在历史天平的另一端，为了达到作为特殊事例的具象物只服务于识别某些商品、购买或保存这些商品的小小目的，它只是对目前经验趋势向未来的发展稍稍作了点推断而已。经验的精髓源自具象的事物。所有经验，包括脱离经济生活的经验，已经贫弱不堪。在经济中心内部发生的事情（指经济力量的集中化将所有扩散因素纳入自个轨道，只在次要的职业统计学范畴里为独立者留下一席之地），[①]影响到至为深奥的理智过程，其影响方式往往难以识别。政治中伪造的个性化以及关于"人"的人体主义的胡言乱语，是人世上伪个体化（pseudo-individualization）的例证。诸如此类的现象给艺术增加了一种难以忍受的负担，因为个体性是艺术的不可或缺的组成部分。

可以这样说，艺术的现状敌视真实性术语中所谓的启示或真实陈述之类的东西，这同现今东德剧作艺术想要找出答案的问题没有什么不同。该问题是：这位作者试想说些什么？这也许足以吓倒作家们，但对布莱希特的任何一部剧作来讲，肯定没有什么意义。布莱希特毕竟无意分发智慧的词句与精辟的口号，而是想激活观念的思维过程。否则，"辩证的剧院"（dialectical theatre）一说将毫无任何正当的理由。布莱希特试图

① 暗指"被雇佣的和自我雇佣的"二分法。德文'Selbstandig'一词的基本含义是"独立"（independent），在就业社会学里作为术语的含义是"自我雇佣"（self-employed）。——英译者注

借助一种钝器（blunt instrument）来消除主观的细微差别，而且也想从概念上做到这一点，这便是艺术的技术手段。在其最佳作品中，有一风格化原则远远地脱离了任何故事讲授法(fabula docet)。①在《伽利略传》（Galileo Galilei）与《四川好人》（The Good Woman of Sezuan）两部作品中，很难说出作者的本意；即便能够弄清，但如此主观的意图与这些剧作的客观性相比会显得苍白无力。众所周知，布莱希特对差别细微的表现方式的反感，自身就是一种表现形式，该形式只有作为对表现方式的明确否定才有意义。这可能与他误解实证主义者的外交辞令有关。正像艺术从来不是、甚至将来也不会成为情感语言或肯定自身本质的心灵语言一样，艺术也没有必要去追随可被标准的知识形式把握的东西；譬如生产社会纪录片，读起来就像支付给将要进行的经验主义研究的贷款。在诗歌婉语与推理暴行之间，的确存在发展真艺术的宝贵但狭小的余地。这一如此狭小的中间空间，正是贝克特的天地。

14. 新事物、乌托邦与否定性

艺术与新事物的关系，如同一位小孩在钢琴上搜索闻所未闻、弹所未弹的和音的关系。当然，此和音作为一种可能性而常在。另外，琴键不仅包含着这些可能性，而且它们在数目上是有限的。

新事物乃是对新事物的渴望，而非新事物本身。这正是所有新事物的祸因。由于是对旧事物的否定，新事物在自认为是乌托邦空想的同时，也从属于旧事物。今日艺术的主要矛盾之一，便是它想成为并且务必成为乌托邦似的东西，正如社会现实日益阻止乌托邦一样道理。但与此同时，艺术为了避免担负

① 'The story teaches'（说教故事）.——英译者注

那种提供慰藉与幻象的罪责，而又不能成为乌托邦似的东西。艺术乌托邦（utopia of art）若果成为现实，那么艺术将会终结。黑格尔首先认识到艺术的概念就意味着这一点。他的预言之所以落空，是因为（在自相矛盾的意义上）其乐观主义的历史观所致。黑格尔表现乌托邦的方式在于对目前现实的解释。据此，现实仿佛成了乌托邦，或者用他的话说，仿佛就是绝对理念（absolute idea）。在黑格尔的两个定理（即：世界精神已将艺术形象抛在后边；艺术属于对抗性生命阶段。）中，第二定理显然更为有效，因为尽管黑格尔预言艺术将会终结，但它却继续存在。这在建筑中表现得尤为明显。建筑师们如果真的在一气之下放弃所有证明其遵从性与依赖性的功能形式，并使自己完全陷入放任自流的想象之中，那么，其结果将会产生完全拙劣的艺术作品。

像理论一样，艺术甚至在否定意义上也不能使乌托邦具体化。新事物作为一种密码电文，是死亡的意象。艺术能够表达难予言表的东西，其媒介具有对世界的绝对否定性，而世界形象则是现代艺术中所有被诬蔑为丑恶与可憎之物的组成部分。艺术在坚决摒弃和解现象的同时，依然紧紧地抓住这个对抗性世界中的和解理念不放。故此，艺术是一个时代的真正自觉，其间，乌托邦（相信这个地球会因为生产力的现有潜能而很快或即刻成为天堂）既是一种可能的东西，也是一种完全灾难性的毁灭结果。在这种灾难的意象（并非真正灾难的翻本，而是灾难潜能的密码）中，古代艺术的巫术母题（magical motif）再次出现，而且被移植到完全受到奴役的现代世界之中。现代艺术似乎也想凭魔法召唤出自身意象以便避灾免祸。然而，只要新事物继续作为自身的一个目的，那么，针对历史目的（historical telos）而设的清规戒律便是合乎情理的了。

15. 现代艺术与工业生产

艺术与社会临界的事实，本身是由社会所决定的。艺术是对社会整体之愚蠢压力的反应。如同美学内部的进步（本质上是审美生产力的发展）一样，艺术与外在的物质生产力密切相关。审美生产力有时完全处于放任自流状态，是因为受到现存生产关系禁锢的物质生产力无法得到解放所致。

由个体创造的艺术作品或多或少地完成了社会力所不及的事情。其原因在于社会缺乏一个组织其活动的主体，譬如，城市规划实践便是证明。这种实践不幸落于有目的性、有组织的整体的思想之后。“技术”（technology）一词所固有的对抗性不应视为一成不变的东西，它不仅反映审美自决（aesthetic self-determination），而且反映外在于艺术的生产力发展。技术是历史性的，就像它在过去某一时刻出现一样，也同样会在将来消失。今天，例如在电子音乐中，可以利用源于艺术之外的技术工具的特质来生产艺术。当然，在洞窟墙壁上描画动物的手，与使人类能在同一时间但不同地点看到同一客体之图片的照相机相比，有着质性的差别。然而，洞窟壁画所再现的客观性，与可视对象的直接性形成对照。后者包含着技术程序的种子。该程序导致了外在观赏对象与主体观赏行为的分化。任何一件艺术作品均想成为许多人的欣赏对象，因此，再生产思想从一开始就内在于艺术之中。在此关联中，也许应当注意被瓦尔特·本雅明所夸大了的那种差异，即被他称之为有韵味的作品（auratic）与技术艺术作品（technological works of art）之间的差异。这是因为本雅明无视两者所包含的共同因素，致使他的理论受到辩证地批判（dialectical critique）。

即便现代事物（the modern）的概念要比被理解为历史哲学范畴的现代性（modernity）古老得多，但现代性绝非年代

学意义上的现代性。相反地，现代性与里莫 韦德的下述主张相契合。即：艺术是关于其自身时代的最先进的意识，此间复杂的技术程序与同样复杂的主观经验相互渗透。由于植根于社会，这些程序与经验具有批判性导向。真正的现代艺术与其说是不得不设法对付发达的工业社会，还不如说是不得不从标新立异的立场出发承认发达的工业社会。行为模式与现代艺术的形式习语务必对客观条件作出自发的反应。这一阐述涉及到为时已久的艺术悖论之一。即：艺术支配着作为一种规范的自发反应。由于客观条件的经验是不可避免的，所以，任何一件假装能够使自身从那些条件中解脱出来的艺术作品，注定没有意义。许多真正的现代艺术作品，譬如像保罗·克利（Paul Klee）的作品，在亟于避免将主题焦点对准工业现实（正如在堕落的“机器艺术”形象上显露的那样）的同时，又容许这一现实完全恢复原有的地位，尽管如此一来它们通过强化后的构成主义与还原作用否定了现实。这是现代艺术的一个方面，它同工业化构成人类生命过程的事实一样依然如故。时下，美学上的现代性概念在这方面保持着不可思议的不变性，这当然不否认现代艺术与工业生产本身所发生的诸多变化。譬如就工业生产来讲，在过去一百年里，已从制造厂发展到装配线工厂，再发展到自动化生产联合企业。

现代艺术的实体性契机（substantive moment）受到外在世界的强烈刺激。最先进的诸多生产过程，无论技术上的还是组织上的，并非囿于其发源的领域。相反地，它们通过社会学知之甚少的种种方式，影响着遥远的生活领域——尤其是主观经验领域，尽管它拒绝承认此类影响的存在，并且认为经验是主体的某种保护物。艺术若能一方面吸收处于资本主义生产关系下的工业化成果，另一方面又能遵从其自身的经验模式并且同时表现经验的危机，那便成了真正现代的艺术。这意味着要建立这么一条法则，即：现代艺术绝不能否认有关经验与技术的现代意义的存在。明确的否定几乎是一个积极的关于要干什

么的法则。艺术中的现代性不仅是指人们模糊认识到的时代精神或追求时尚感，而且涉及生产力的解放。在社会意义上，现代艺术取决于它与生产关系的对立；在审美意义上，现代艺术则取决于一种内在的日益老化的过程，该过程使某些做法变得陈腐无用。可以说，现代艺术更有可能反对而非赞同其所在时代的精神。这在今天是必为之事。在艺术消费者看来，艺术中固有的现代性以一种过时的方式显得颇为严肃，这正是令他们感到奇怪的诸多原因之一。在现代艺术的质性魅力（qualitative attraction）中，最能清楚地见出艺术的历史本质。现在应当明确看到，关于物质生产领域中的诸多发明，并非出于偶然的心理联想，而是确实触及到某些相当根本的东西。

重要的艺术作品惯于毁坏同时期的一切，但未能达到现代性的标准。受过良好教育的人为何拒绝接受激进的现代艺术的原因之一是：眼看着传统艺术价值观念因凶残的现代性的历史力量而解体，他们感到愤愤不平。在现代艺术走得太远之际，一个众所周知的陈词滥调将会使我们相信现代艺术真的成了问题。然而，该陈词滥调的反面则的确如此。那就是现代艺术还未走出多远就出了问题；也就是说，当现代艺术因缺乏一贯性而开始动摇时便成了问题。艺术作品如果有机会超越其创造契机，那么，该机会对于那些处于危险境地的作品来讲则是至关重要的；但对于那些过于依重过去而缺乏自信力的作品则是微不足道的。在先锋派公众的眼睛与耳朵里，反动意识一直在叫卖的那些冠有“温和的现代主义”（moderate modernism）之名的文艺复兴时期的风格是不能接受的。

16. 审美理性与批评

现代性的实体概念与艺术有机性（organic nature）的幻想有意对立。前者要求有意识地控制艺术手段，此乃艺术生产与

物质生产的又一共同特征。就艺术的材料而论，需要走向极端等于需要极端理性（extreme rationality）。这并不是渴望与非神秘化世界中的理性化展开伪科学的竞争。现代性与传统性截然不同。现代审美理性（modern aesthetic rationality）要求艺术手段（无论从其本身还是其功能角度来讲）具有极大的确定性，以便能够取得传统手段不能取得的成就。艺术中的极端主义是艺术性技术（artistic technology）的必然结果；因此，它不仅仅是一种反叛态度的表现。到头来，试想限制审美理性的温和现代主义，反倒成为用语方面的一个矛盾。现代艺术应当是作品的创造过程，其间，每个契机只尽其本分，完成它所应完成的任务。温和的作法（moderation）忽视这一规则，结果将自己完全委托给一种已知的或虚设的并且失势的传统。温和的先锋派自夸诚实，这诚实有意使其免于追随所有流行一时的风尚。然而，这一辩解本身就不诚实，因为温和派人士不谈其优先取舍权是如何协助他们工作的。他们的办事方式据说是直接的，而实际上是相当间接的。

从审美单子（aesthetic monad）的核心来看，艺术引起的问题与社会生产力的最高水平是同步发展的，意识便是其一。艺术作品通过形象预示自身的方式，除了实际介入社会现实之外不能真正提供什么解决办法。唯有在此意义上，传统在艺术中的存在是合法的。每件有意义的艺术作品，在其材料与技巧中会留下印迹。探寻这些印迹是现代艺术的任务——不仅只是嗅出空气中有何东西。这是让艺术成为实体的重要因素。材料与技巧中的印迹（本质上的新作品与其脱离），乃是导致先前艺术创造活动失败所留下的伤痕。通过努力检验这些伤痕，新作品会与那些留下这类伤痕的人形成对立。研究艺术中的生衍问题（generational problem）的历史主义美学家们都知道这一点。在他们看来，这既非主观情绪图式中的一系列变化，亦非既定风格的一系列变化。这种作为内在批判的艺术理念，兴许通过希腊悲剧中主要人物间的冲突（ogon）得到精妙的象征；反之，则

可以说，诸神乃是中立的非批判性文化的反象征（counter symbol)。艺术作品的真理性内容是其批判性内容（critical content）的重要部分。这便是其他事物之间为何相互批判的原因。作品的传承性（continuity）并非存在于彼此互为模式的关系中，而是存在于其批判性的关系中。“此艺术作品是彼艺术作品的死敌”((One work of art is the mortal enemy of another)。艺术史的这种整一性包含在断然否定性的辩证观念之中。惟有以这种方式，艺术方能实现其和解的承诺。通过考察同一领域中的艺术家们以何方式将自己视为从事沟通与秘密合作者，而非独立生产者，便可大体搞清这一辩证整一性的本质。

17. 戒　律

否定之否定的辩证命题意指负负得正，若将其应用于经验主义现实，显然就不对了。但是，该命题在美学中则具有某些准确性。在艺术生产的主观过程中，内在否定的力量并非像它在外部世界中受到那么多约束。趣味或鉴赏力极为灵敏的艺术家，譬如像斯特拉文斯基（Stravinsky）和布莱希特，向来利用趣味以便使其与性格形成对照，这便使趣味概念充满一种辩证因素。这种因素使趣味超越自身而趋向真理。不妨再举一例。19世纪的现实主义艺术作品，由于其外观掩盖下的某些审美性相，最终总比其他一些力图达到艺术纯粹性之理想水平的作品更有价值。波德莱尔（Baudelaire）推崇福楼拜(Flaubert)，并且称赞马奈（Manet)，认为从纯绘画角度看，马奈远远胜过夏凡纳（Puvisde Chavannes）之流；事实上，将两者比较的做法近乎滑稽。唯美主义所犯的过失是美学意义上的过失。它将其为艺术制定的方针与实际上源自这些方针的作品混为一谈。

戒律反映出艺术家之个人的、非常主观的厌恶感；一旦公

布，这些戒律会对其他人产生有效的约束力。例如，审美特殊性实际上带有普遍性，因为原始无意识与前理论性的厌恶感，是集体行为模式的积淀物（sedimentations of collective modes of behaviors)。拙劣作品便是主观好恶的例证。“拙作或拙劣庸俗的作品”（kitsch）一词虽然广为运用，但不可能界定拙作或艺术垃圾为何物。今日艺术应满足反思艺术的要求。就是说，除了其他事情外，现代艺术务必意识到和务必详述自身的好恶。在某种意义上，艺术是对艺术的变态反应或反感（allergic reaction against art)；其明确的否定是自我否定（self-negation)。

昔日艺术的因素与其日后再次浮现有着本质的不同。乍一看来，现成雕塑与绘画中变形了的人体与面部，使人油然想起古代艺术作品。在那些作品中，对人物的适当复制（replication）从当时技术的落后性来看是不可能实现的，或者说无此复制的意向。然而，艺术是否对复制一无所知与艺术是否具备复制技能有着天壤之别；可以这么说，艺术通过故意变形来否定上述差别，现代艺术便是如此。对美学来讲，古代艺术与现代艺术之间的差异性要比其相似性意义重大。在经历了与复制相关的他律性（heteronomy）之后，艺术将永远不会忘记它所经历过的东西，也永远不会重演它曾（出于正当理由而）否定过的东西。

另一方面，认为历史形成的戒律仿佛是不可废止的思想兴许是一个错误。这样必将引起一种反应，一种盛行于考克德（Jean Cocteau）式的现代主义中的反应。这是一种讨人喜欢的手法技巧。通过它，遭禁的特性就会像变魔术似地突然从帽子里被掏取出来，而且看上去仿佛就是全新的东西——一种从打破现代主义清规戒律中获得乐趣的现代主义。清规戒律并非永存的含蓄假设，而是上述反动现代主义中的有效成分。然而，禁忌之物的复归不应走老路，不应回到原来有问题的范畴与有问题的解决方法中去。相反地，举凡理当可以复归的东西，均属过去的问题。根据一则可靠的报道，勋柏格宣称和谐“暂时

是不可能的了"。他肯定不是暗示在某个合适的日子，还可以再次启用那些三和音（Triple chords)。他个人通过扩展音乐素材，将此类和音归于过度使用的特例之列。在他认为存在重提和谐问题的可能性时，勋柏格的脑子里也许完全考虑的是另一问题，即依然悬而未决的共时性（simultaneity）这个基本问题。如今，碰巧的是，现代音乐蔑视这一层面，将其变为不相关的谱写结果，近乎一种偶然之事，从而剥夺了自身通过复合音（composite sounds）表述意义的能力；附带说一句，这正是现代音乐尽管材料大大扩展但仍陷入困境的重要原因之一。虽然试想从调性技巧角度恢复音乐原有的三和音与其他和音的做法是愚蠢的，但可以想象，一旦音乐的总限量足以引起质性反倾向（qualitative counter tendencies)，对此垂直层面的兴趣便会再生。在这一点上，复合音可望再次获得特殊的意义，结束施加给和谐的禁忌。但在勋柏格时代，解除这一戒律的确“是不可能的"。就配合旋律而言，预料会发生同样的结果，即在狂乱的综合过程中以失败告终。显然，要解除这些禁忌，可能会遭到反动派的辱骂。以任何形式对和声进行重新估价，都有可能招致意识形态里的辱骂。不过，想象不到的是，对恢复单声部旋律作品方式的同样合理的要求，会轻而易举地堕入旋律假复活的岐途，现代音乐由于没有这种旋律，故而使其敌人深感不快。

戒律既宽厚又严格。那种认为体内平衡（homeostasis）并非一种轻松均衡的休息状态，而是互动力量作出反应之产物的论点，将导致一种正当的禁令，以取缔所有那些被厄恩斯特·布洛克（Ernst Bloch）在其《乌托邦之精神》（Geist der Utopie）一书中称之为“挂毯似的”（carpet-like）审美现象。此戒律反过来波及到过去的艺术，这似乎是恒定不变的。然而，尽管在事实上对体内平衡的需求遭到压抑与否认，但它依然存在。在艺术生产过程中，艺术不但没有让对抗性放任自流，而是时常寻机将其加以分类，以便使自身与其完全疏远。然而，

如此一来，艺术便以否定的方式表现出这些巨大的张力。无论审美规范是多么令人可信和具有何等的历史必然性，但总是比不上艺术作品的具体生命；毫无例外，它们受到后者之磁场的影响。强行地给那些规范贴上时间指数的作法全属徒劳。艺术作品的辩证法发生在这些规范（包括最先进的规范）与作品的特殊形式之间。

18. 实验（下篇）

冒险的需要在实验思想中得以实现。该思想将有意识控制材料的观念（与无意识有机过程的思想相对立）从科学转化为艺术。目前，官方文化（official culture）拒绝赞助它慎重地称之为“艺术实验”（experiments in art）的东西，暗中希望这些实验以失败告终。如今，仅凭实验物得到特殊地位与承认这一事实，便足以使上述指望化为泡影。实际上，今日之艺术已不可救药，除非它进行实验以及其他事情。社会确认的文化（established culture）与生产力状态之间的鸿沟变得如此之大，就像社会批评一样，无论其多么保持一贯，却同某些不承担义务的贷款一样无关紧要；所以，从社会角度方面看，既无根又无家的艺术也不可能把握住自身的效度（validity）。

实验趋向于生产出基本是新型的艺术种类，这便使具体创造变为其他东西的纯粹样板。此乃现代艺术为何开始衰微的又一原因。此外，大体上依据界说，实验只对手段而非目的感兴趣，如果我们暂且忽略不计艺术中审美手段与目的不可分割的事实的话。另则，在过去数十年里，实验概念本身已成为多义的了。直到 1930 年前后，“实验”是指一种程序，它被批判意识所遮蔽，与对“艺术照常”（art as usual）所抱的那种非反思态度相对立。与此同时，还附加上一些别的东西，即：一件实验作品务必包含诸多其生产过程中不可预见的特质；或者，

从主体角度说，艺术家应为他所创造的东西而感到惊讶。

这种惊讶表明：艺术意识自是远古以来就一直内在于自身的、但直到最近才为人（马拉梅——Mallarmé）所强调指出的东西。正是艺术想象力一直很少为整个艺术家的创作活动尽职尽责。譬如，当新艺术的结合方法以及后来荷兰人所用的那些方法渗入到中世纪的音乐中时，它们后来兴许越出了作曲家的主观思想范围。对艺术技巧的发展具有本质意义的是调解那些化合物（combinatorics），它们是异化了的艺术家通过主观想象力从自己身上发掘出来的。这便增加了美学退化（aestheti-creg ression）的危险性。在艺术产品变得易受虚弱无能的想象力之影响的时候，美学退化就会发生。再现（representation）属于一种艺术智能，它能够超越物质的简单存在，超越办事的方式，而不是拜倒屈从在其面前。自从主体获得解放以来，通过主体来调解艺术作品一直不可或缺，这当然是以弄虚作假的问题可以避免为条件的。事实上，这已得到 16 世纪的音乐理论家们的认可。另一方面，否认意想不到的"惊讶"因素在某些现代艺术领域里（特别是活动绘画与拼凑音乐领域）所发挥的生产作用，也许失之草率。如果考虑到想象力与其周围不确性光环并非像看上去那样互不相容的话，这一矛盾或许会得到解决。在理查德·斯特（Richard Strauss）停止谱写相当复杂的音乐之前，他曾经常谱写出许多连音乐鉴赏家也难以想象到的音色或音调的联合体。同样地，据说其他听觉极佳的作曲家，首次听到自己的交响作品被演奏时也深感惊讶。海因茨·斯托克也曾认为，人的耳朵不能区别（而非想象）出一音调群（tonalcluster）中的每个单音。简言之，这种非确定性会作为其契机逐步构成确定性。或者，用音乐家的话说，要弄清某物是否发声，但不必弄清它到底如何发声。这便造成惊讶的机会，这些无论受欢迎的还是不受欢迎的惊讶，必将通过乐谱上的加工而消失。与柏辽兹（Berlioz）同时出现的"意外"（L' imprévu）一说，无论对听众来讲、还是在客观术语中，皆是

一个不可预见的因素。但它依然可以提前听到。在实验过程中，非主观性的契机务必受到主观性的尊重与支配；只有当此契机受到支配，它才能证明片面自由的存在。

所有艺术为何是冒险的原因并非在于具有偶然性的艺术，而在于如下事实，即：所有艺术作品被迫追随其内在客观性那似乎随意的运动，而对艺术家的生产手段、精神资源与方法是否适合完成该项任务则无把握。如若能保证成功处理这些问题的话，那么，这必然会把新事物关在门外，正如我们所知，这新事物本身乃是艺术作品之客观性与内在一致性的组成部分。

19. 郑重严肃与不负责任

将"严肃性"（gravity）一词用于艺术，其含义并无唯心主义神秘化经常所带的那种陈腐气味。它意指艺术的客观性情感因素（pathos of objectivity），可使带有历史必然局限性的偶然的人类认识到还存在比他自个更为广大的东西。艺术作品的冒险性是其严肃性的一种表现，是作品中死亡的意象。然而，有损艺术之严肃性的东西，是艺术自律性作为表现苦难的意象在根本上并未陷入苦难（其严肃性之源）这一事实。自律性艺术不仅仅是苦难的回响，而且还趋于缩小苦难的范围，与此同时，艺术凭藉其严肃性之研究原则这一手段，使苦难得到解除。这表明一种除此之外别无出路的困境。

要求艺术作品全面负责的呼声增加了作品的负疚感。这正是其不负责任的反要求（counter-demand）具有某种效度的原因。不负责任（irresponsibility）使人联想起游戏。游戏是艺术的必要成分，也同样是理论化的必要成分。通过游戏要素，艺术便能对其幻觉特性作出补偿。尤其是在妄想性的"忧郁"（spleen）形式中，艺术总是不负责任的；没有妄想的艺术不是真正的艺术。绝对不负责任使艺术蒙受羞辱，并将其变为娱

乐；而艺术的正面，即绝对负责，则导致创造性的贫乏。（在清一色的艺术作品中，总带有过于负责的色彩。）在此领域里，综合是难以（既便并非不可能）想象的。

今天，我们与艺术已往的尊严的关系，也就是与荷尔德林（Hölderlin）称之为艺术的“最高而严肃的天才”[①]的关系，已经变得相互矛盾了。甚至在现代文化产业条件下，艺术依然保持着自身的尊严：贝多芬（Beethoven）一部四重奏曲中的两个拍子依然被赋予那种尊严，尽管这两个拍子是人们在打开收音机时从朦胧的潮水般的流行曲调中偶然发掘出来的。现代艺术则不同。它越想投射尊严，则越加陷人意识形态之中。为了使尊严得以发散，现代艺术只好对其大加吹捧或将其伪装成别的什么东西。相反地，艺术的严肃性要求艺术摆脱装模作样、自命不凡的尊严，这些东西早在百年之前引起瓦格纳艺术宗教（Wagnerian art religion）的极大怀疑。现代艺术如果摆出一副庄重、宏大或雄强的样子，那么，它将会成为嘲笑的话题。如果没有改变某些客观材料的主观能量，艺术将是不可想象的。但是，当这种能量出现在某些艺术作品的表现过程中时，不可将其与力量的态度混为一谈。主观能量观念也同样成了问题。艺术具有虚弱与力量交集的特性。事实上，无条件地屈尊在现代艺术中的作法，其结果甚至会成为一种力量样式。不妨以保罗·维哈兰恩（Paul Verlaine）为例。维哈兰恩本人天赋极高，出身于富有的中产阶级家庭。如果没有一种非凡的力量，就不可能成为像他那样不修边幅的流浪者——这一条件使他成为其诗歌的滚动工具。谈及维哈兰恩，施特芬·茨威格（Stefan Zweig）曾厚颜无耻地把他贬低为一个低能儿，说他对艺术家的生产行为的多样性缺乏判断力与洞察力。如果没有其弱点，维哈兰恩永远不会写出他最美的诗篇，也写不出被他廉价出售

① Friedrich Holderlin, 'Gesang des Deutschen', in Samtliche Werke (Stuttgart 1953), vol.2, p.3.

的那些劣作。他自己称其为未打响的（raté）的拙诗。[1]

20. 黑色作为一种理想

如果艺术作品要想在极端与黑暗的条件下求得生存，也就是在社会现实中求得生存，如果艺术作品要想避免被当作纯粹的安慰品予以出售，那就得将自身同化到那现实之中。今日的激进艺术（radical art）如同黑暗艺术（dark art）：其背景颜色是黑色的（black）。当代艺术中的许多东西之所以离题，是因为它无视这一事实，而是继续像孩子似的喜爱明亮的色彩。质而论之，黑色的理想（ideal of blackness）是最深刻的抽象艺术冲动之一。不妨这么说，借助时下流行的音响与色彩进行拙劣的修修补补，是对由黑色理想所制造的困境的一种反应。也许会出现这样的情景：有朝一日，艺术无须一种反叛行为便可使那种理想失去效用。当布莱希特写下这几行诗时——

> “这到底是什么时代
> 谈论树木几乎成了罪过
> 因为它要求对大量罪行保持沉默？”[2]

他也许就有这种模糊的想法。通过安贫乐道方式，艺术对不必要的社会贫困提出控诉。出于同样原因，艺术也指控禁欲主义为一种于艺术不宜的规范。除了由黑色理想（若非功能主义的讲求实际性）所引起的手段的贫乏现象外，我们也注意到诗歌、绘画与音乐创作的枯竭现象。在濒于沉默之际，至为先进的艺术形式已感觉到这一趋势的压力。

---

① Botched, badly done（笨拙）.——英译者注

② Bertolt Brecht, 'An die Nachgeborenen', in Gesammelte Werke (Frankfurt 1967), vol.9, p.727.

根据波德莱尔的原则,[①] 认为艺术可以恢复世界失去的芬芳的人们，一定是太幼稚无知了。波德莱尔的洞见虽然未将艺术毁掉，但也足以使人对艺术是否依然可能存在产生怀疑。在浪漫主义运动初期，像舒柏特（Schubert）这位后来成为肯定型文化理论家之宠儿的艺术家，也对是否存在一种像艺术一样欢快的东西表示怀疑。内在于所有欢快艺术、尤其是娱乐形式中的非正义行为，是抵制死者之苦难的非正义行为，那苦难是积累起来的，是难予言表的。同样地，黑色艺术也具某些特征。这些特征，如果被加以实体化，则会使我们的历史性绝望（historical despair）永久长存。所以，只要有求变的愿望，这些特征也会被视为短命的东西。

美学中陈旧不堪而且伤痕累累的享乐主义，最近把矛头指向它称之为黑色理想的反常含义，也就是下述看法：艺术的黑暗面，会像超现实主义条件下的黑色幽默一样，应当产生某种近似于愉悦的东西。实际上，黑色理想如同下列假设，那就是假设艺术（严格说来）只想能够坚守自己的立场。这种快乐从内部阐明了感性现象的基本特征。就像在内部连贯的艺术作品中一样，精神穿过最难以渗透的诸多现象，使它们在感觉上得到赎救；可以说，精神如此，黑色亦然，它作为文化表面那种欺骗性感觉的对立物，也具有感性魅力。不和谐音所包含的愉悦感大于和谐音——这种思想给予享乐主义以公正的批判，也可谓是针锋相对。[②]这一非调和契机，不仅能动地引起人们的怀念，而且显然脱离了大量相似的肯定因素，从而成为自身愉悦感的一个刺激物。正是这一刺激物，连同对低能的肯定作法（feeble-minded affirmation）的反感情绪，将现代艺术引入无人

---

① Charles Baudelaire, Oeuvres completes (Paris 1961), p.72: 'Le printemps adorable a perdu son odeur', and, one might add, itscolour too. ("丽春失去芬芳"，还可附带上，它的色彩。)

② 将'Gerechtigkeit'（正义）一词插在'Mass fur Mass'（大众为大众）之后。——英译者注

地带，成为人可居住的世界的全权代表。现代主义的这一特性首次在勋柏格的朗诵配乐《月迷的彼埃罗》（Pierrot Lunaire）中得以实现；而且细节的想象本质与不和谐整体在乐曲中合而为一。否定性（negation）可以转化为愉悦感，但却不能转化为肯定性（positivity）。

21. 我们与传统艺术的关系

已往的真正艺术暂时不得不隐藏起来，但它不是仅仅为此而永受责难。伟大的作品处于等待之中。虽然其形而上的意义已经消失，但这些作品保持着真理性内容（truth content）的要素，一种难以识别的要素。正是这一特质，使它们仍然富有表现力。被解放了的人类将会问心无愧地继承其历史遗产。在历史的时间长河中，一件艺术作品中曾是真实的东西到后来会变成虚假的东西。然而，一旦首先毁坏其真理性的条件发生变化，它会再次表明其真理性。这是指审美的真理性内容与历史之间的深层关系而言。经过调和的现实与以往真理性的复原可能会合而为一，汇聚为同一现象。经验与解释对传统艺术所能确定的东西，就像是开给新的现实状态的一剂处方。人们丝毫不能肯定这剂处方将会在实践中得到重视。

对传统艺术不可抽象地予以否定，而应站在目前的高度有意识地对其加以批评。以此方式，现在就构成过去。一切都在批评之列，不能因为它曾备受推崇而且依然存在就轻意放过；但是，任何东西也不能只因为其衰落而被当作废物一样予以抛弃。单靠时间还不是决定这些问题的准则。今日，大量在过去曾获得高度评价的传统艺术，从内在的审美标准来看已经变得不合时宜了。时间的进程暴露出传统艺术的不足之处。但这并非是说，这些不足之处只是趣味变化的结果；相反地，它们是许多传统艺术中的客观性所犯的毛病。

惟有最先进发达的艺术，有机会抗衡或避免由时间引起的衰落。然而，具有讽刺意义的是，当我们考察什么使得艺术作品的来世或后来的生命力（after life）[1]成为可能的时候，我们发现这些作品当时表现出的现代性程度与其原来产生的那个时期无关。一切都在相互消长的无声战争之中，这正是艺术史的特征所在。经常会发生这种情况：一件不怎么现代的作品比一件更为现代的作品在后来更具有生命力。尽管如此，举凡按基本规程（par ordre du jour）[2]被宣布为完全过时的东西，不大可能在有朝一日被证实为要比显然进步的倾向还要持久和坚实的东西。譬如，要恢复对普菲茨讷（Pfitzner）、西贝柳斯（Sibelius）、卡罗萨（Carossa）或汉斯·托马（HansThoma）这类人物的兴趣的指望，就像表露出上述指望的人们的心态一样均属枉然；不论怎样，这些指望并非基于上述那些充满热情的艺术家的价值不变性（value-immutability）。过去的艺术的确可以借助有利的历史动向及其同后期艺术的相应关系得以实现。格斯瓦尔多·达·委诺萨（GesualdodaVenosa）、埃尔·格列柯（ElGreco）、泰纳（Turner）以及比希讷（Büchner）就是众所周知的榜样。重新评价他们的正是与传统决裂的现代主义，这绝非偶然。甚至连马勒（Mahler）早期的交响乐作品（这在当时是低于一般技巧水准的），也同日后的发展产生互动作用，这主要是将其与其自身时代隔开的鸿沟所致。马勒最进步的地方在于他笨拙而讲求实际地摈弃了新浪漫派沉湎于音响的做法。该摈弃行为是丑恶而现代的，在很大程度上，就像梵·高（VanGogh）和野兽派艺术家的简化倾向同印象主义相比也是现代的一样。

---

① 'Nachleben'，即一件作品在其创作时期之后的世俗性存在或遗存情况。——英译者注

② 'By general order'（根据基本秩序）.——英译者注

22. 主体性与集体性

艺术的确不是人类主体的复制品（replica），而是比其创造者更为广大的东西，艺术时常达到这样一种程度，即：艺术家对其在作品中予以对象化的东西来说只是一个空壳。同样，也务必承认，目前没有一件艺术作品可以在主体不将其存在注入作品之中的情况下完成。作为艺术的研究原则，并非是由主体来裁定它想将自个特殊化的问题是属判断问题还是属专断的意志问题。主体的特殊化（particularization）是先决的。这将迫使作为精神实质（spiritual essence）的艺术让主体来调解客观的组成过程。如此一来，艺术中的主体性便成为客观性的组成部分。毋庸置疑，对艺术来说不可或缺的模仿契机是普遍的，但为了获得这一契机，艺术就得通过具有不可削弱的特殊性的单独主体。虽然艺术归根到底可谓一种行为方式（Verhalten），但它不能与表现方式完全割裂开来，这种表现方式反过来又以主体为先决条件。

朝着推而知之的普遍性发展的进程，在艺术领域里也有与其类似的东西。通过这一进程，被政治化了的和具有反思能力的人类指望能够摆脱遭受原子弹轰炸的威胁和虚弱无力的存在状态。然而，艺术中同样的发展是对异律性一方的扬弃。艺术家若想使自己的产品超越他的偶然存在（hiscontingent being），他（不同于推理思维者）必会付出代价，即：他不能有意识地超越自己与客观性强加的局限。如果社会的原子论结构发生变化，那么，艺术不会非得要牺牲其社会理式（即：特殊性何以可能）以换取社会的普遍性。只要普遍与特殊背道而驰，那就没有自由可言。如果有自由的话，它会把具有一种主权的、目前只见诸于艺术范畴的而且表现出相互矛盾性的特殊事物，投入到艺术家那些风格独特的令人生厌的东西之中。

从巨大的集体压力角度来看，我认为，坚持艺术通过主体的观点并非是想蒙上某种主观主义的面纱。相反地，艺术的自为存在（being-for-itself）也是集体进步的自为存在与摆脱奴役的自为存在的所在地。每一独特的艺术风格由于其模仿契机与前现代契机的存在，故而易受无意识集体力量（unconscious collective forces）的刺激或影响。无论主体是何等孤立，它仍能通过足够的批评反思以避免全面的退化。以社会学为导向的美学思想通常对生产力的概念漠不关心，这在诸技术程序的至深层面上就是主体本身。技术乃是凝冻了的主体性（congealed subjectivity）。因此，那些想通过听任技巧摆布的方法来界定主体性的产品，是注定要失败的；它们务必认识到这一联系，务必给予主体性以应得的权益来修正自己。

23. 唯我论、模仿的禁忌与成熟性

艺术反对所有过于表象的（因而也是虚假的）精神化（spiritualization），譬如像在韦德金德（F·Wedekind）的人体艺术理想中所表现的那样。这本身是对精神的反判，在本质上可能不是一种否定力量（歌德笔下的靡菲斯特则认为它是），但的确否定了所考察的例证中的某种东西，即自身。在社会发展的现阶段，精神只有借助个体化原则（the principle of individuation）才能寓于艺术之中。集体合作，虽然可以想象得出，但并非而且也不可能意味着集体作品中固有的主体性的消失。消除主体性的先决条件可能在于社会的集体意识务必达到一个发展水平，一个它不再同社会中最进步的意识发生冲突的水平，在目前，这最为进步的意识属于个体，而非群体。

尽管是何等的迂回曲折，资产阶级的唯心论一直未能中断它同认识论的唯我论（epistemclogical solipsism）的联系。颇为奇怪的是，唯心主义的知识论对其服务对象——一般的资产阶

级意识——没有直接影响，该意识仍把艺术视为必然而直接的“主体间的”（inter-subjective）现象。认识论与艺术意识之间的关系应当颠倒过来。批评性自我反思可以打破唯我论对知识论的控制，但对艺术来讲则另当别论。在艺术中，真正的参照点依然是主体，而在认识论里，唯我论强调主体性完全是装腔作势。由于唯我论弄虚作假，故而在艺术中并且通过艺术获得历史哲学真理的论坛。与认识论不同，美学不能尽力否定其唯我论的立场观点。唯我论对关于真实世界之真理性的误解是审美幻想。由于没有意识到美学与知识论之间的差异，卢卡契（Lukács）便刻意抨击了激进的现代艺术。这当然不会击中要害，因为他批评现代艺术是嫌它同认识论的唯我论有着真正或推测性的联系。结果，他认识不到这（唯我论）看上去好像是一回事，而实际上则是截然不同的两回事。

模仿禁忌（mimetict aboo）的观念是对一种中级的“热情”（warmth）观的批评。现在，这种热情观开始支配艺术中的表现手法。富有表现力的冲动引发出一种深受美学遵奉者们欢迎的默契联系。正是这种心情，使得那种以反动的方式盗用阿尔本·贝尔格的作品——《沃伊采克》（Wozzeck）——的做法成为可能。有人说歌剧与勋柏格流派对立，但事实上在总谱上没有一个拍子可以如此解释。该问题的相互矛盾性也出现在勋柏格为安东·韦伯恩（Anton Webern）的《弦乐的重奏六小曲——作品第九号》（Six Bagatelles for String Quartet op.9）所写的序言中，他称其为一部富有非凡表现力的作品，并且赞扬其避免动物热情的倾向。难以看出人们在那些为了保存表现的真实性而摒弃热情的作品中是如何找到这种热情的。真正的现代艺术已被分化为两个极端形式：在这一端，是一种纯粹十足的表现力，坚决拒绝任何调和性并且成为自律性的建构；在另一端，是一种没有表现力的纯粹建构，暗示出表现力本身很快会黯然失色。

讨论对主体性与表现方式的有关禁忌，会导引人们思考辩

证的成熟性 (dialectical nature of maturity)。康德关于人可将自个从自我招致的不成熟 (self-incurred immaturity) 中解放出来的假设,[①]原本只是对出现的理性官能而言的。但是,该假设也同样适用于艺术。美学现代主义的历史是艺术努力走向成熟的历史。对艺术中幼稚因素的反感厌恶是逐步养成的,会随着新一代艺术家的出现而不断增强。顺便提及,艺术之所以变得幼稚,只是因为过于狭隘地从实用工具角度来看待理性,艺术反对的正是这种虚假的理性。理性原则中的非理性,正如在手段崇拜中证明的那样,是被具有明显的非理性 (依然建立在理性的处事模式上) 的艺术撕去伪装的。艺术展示出成年人理想中的幼稚方面。不成熟基于成熟——这便是艺术作为游戏的原型。

24. 专　长

在现代艺术条件下,专长 (métier) 这种东西,完全有别于如何依据传统规则练习一种手艺的操作指南。艺术中的专长指艺术家用来完成或实现某一审美观念之任务的能力的总和;在此过程中,它会切断艺术家自己与传统之间的脐带。同样地,艺术家的技能不会源自他所制作的某一单独作品。没有一位艺术家仅仅是靠自己的眼睛、耳朵或语言的知解力开始创造什么东西的。完成一件特殊的作品总是以主观品质为先决条件的,这些品质是从创作过程本身之外获得的。要将艺术家的白板 (tabularasa, 喻婴儿式空白的心灵状态——中译者注) 等同于他的独创性,你就得成为一名真正的艺术爱好者。各种能力的总和被称为专长,这虽在表面上是完全主观的,但事实上

① I. Kant, 'An Answer to the Question: What is Enlightenment', in H. Reiss (ed.), Kant' s Political Writings (Cambridge 1971), pp.54 – 63. ——英译者注

则潜在于根据生产力所界定的社会艺术作品之中。这样，该作品便是一个无窗的社会单子（Windowless monad of society）。

这一观点可通过考察艺术家修改其作品的方式予以阐明。艺术家在试图完善什么作品时，往往与他让其保留原样的强烈倾向相违，他就像是一位社会代理人，有必要无视社会自身的意识。也就是说，他体现着社会的生产力，并不一定负有抹去生产关系加在他身上的污点的义务；事实上，他按照其专长的要求进行反驳，情况原本如此。尽管他可以随意使用大量不同方法去解决如何完善其作品的问题，但这些解决方法是为数有限的。专长现象是限制创作、防止艺术成为黑格尔之《逻辑学》（Logic）意义上的"糟糕的无限物"（bad infinite）的动因。专长决定艺术的抽象可能性，因此将其转化为一种具体可能性。这便是每位真正的艺术家为何对技巧与方法问题如此着迷的原因。这也正是普遍存在于艺术中的手段崇拜现象为何合理之所在。

25. 表现与建构

艺术不应当而且不可能被图解为模仿与建构的二分法（dichotomy of mimesis and construction）。要不然的话，上乘之作将会是那些试图在这些原则中取得某种平衡的东西。事实并非如此。在现代派艺术中，被证明最有成效的趋向是让作品只顾及一头，而不是游离于两头之间。那些确实趋于综合的作品兴许会得到一致的（所以值得怀疑）赞扬。模仿与建构的辩证法类似它的逻辑原型（logical prototype），因为彼此只能在对方、而非两者的空间中实现自身。建构并非是对表现起矫正作用的东西，也不是借助对象化对表现的一种支持，而是意外地从模仿冲动中产生出来的东西。这说明，譬如像勋柏格的第十七号作品《期望》（Erwartung，Op.17），要比许多通过将其

建构原则抽象化的方式来效仿它的作品略胜一筹。绝非偶然的是，在表现派作品中，那些无意借助建构来修修补补的作品似乎最为持久。这关涉到下述事实，即：建构虽然是一种空洞的人性内容形式，但不可能充满表现的意味。艺术由于索然无味而借助于表现。毕加索的那些立体主义与后立体主义作品，尽管对表现持苦行主义态度，但要比其他画家的作品更富有表现力，这些画家虽然也可能受到立体主义的影响，但却十分热衷于表现，并且甘愿妥协。

这些思想会有助于平息关于艺术中功能主义的争论。对作为具体化意识之表现的功能主义提出批评是正确的，但不能放宽建构的准则，因为那样会使一种据说是自由的想象力再次漫游在艺术领域之中。目前，尤其是在建筑中，功能主义应当把建构要素推向这样一种程度，使它凭藉对传统与半传统形式的否定而获得表现特质。伟大的建筑作品被赋予一种超功能语言，可以通过模仿的方式来表明作为自身内容的目的，情况确是如此。H.B. 肖罗恩（Scharoun）设计的柏林交响乐厅（Philharmonic Hall in Berlin）是优美的。为了给交响乐创造出空间上的理想条件，该厅在没有明显借用音乐因素的情况下将自身同化于音乐之中。这一目的既表现在这座建筑中，也通过这座建筑得以表现。这样一来，它便超越了纯粹的目的性，虽然当初不能肯定这种超越可否发生。《新客观性》（New Objectivity）[①]对表现与模仿不屑一顾，认为它们是多余的点缀品与琐屑的主观装饰物。只有在建构与表现杂乱无章地混在一起时，就像布满家具的房间似的，上述谴责才是有效的。不能说在艺术中表现就是绝对的。绝对的表现性与功能性可能是同义的；它会成为对象本身。

沃尔特·本雅明对审美韵味之现象（the phenomenon of

---

① 'Neue Sachlichkeit'（新现实派）：德国画界的一场反表现主义的写实派运动，这场运动与 O.Dix, G.Grosz, G.Schrimpf 等人物有关。——英译者注

aesthetic aura）所作的描述，既是怀旧的也是批评性的。与此同时，艺术作品的韵味（the aura of art works）变得越来越糟，因为它常常是人工附加的，所以也是虚假的，商业电影便是一例。电影是一种创造，在其生产与再生产过程中，此时此地充满矛盾，目的在于即刻创造出虚幻的现实（illusory reality）。一旦分别生产出的艺术试想通过编造“特别之物”和求助于一种意识形态以保存韵味，那么该倾向对这种艺术也是有害的。至于那种意识形态，所欣赏的是具有个性的最佳产品，就好像在这个官僚化的世界上还有那样的产品似的。有关韵味说的另一问题是，它备遭误用，因为它如同一种便利的机械装置，可将艺术的非实体化（Entkunstung）思想转化成一句口号。自艺术中的机械生产时代开始以来，这一趋势已经在扎扎实实地发展着。正如本雅明所指出的那样，艺术作品的韵味只要越出每件作品的规定性（giveness），那就不仅仅是指作品的现状，而且成了作品的内容。取消内容必然会殃及艺术。即便是非神秘化的艺术（demystified art）也要比纯真实性意味着更多的东西。它也许丧失了其有韵味的“膜拜价值”（cult value），但还有一种被本雅明谓为“展览价值”（exhibition value）的现代替换品。后者与经济交换过程关系密切，而且受其支配。这一关系是强有力的，甚至连社会主义的现实主义也回避不了：该关系的概念与资产阶级文化产业的现状是相一致的。

艺术作品拒绝妥胁就意味着对内在连贯性观念持一种批评态度，这是坚持不懈的精心制作与整合品性。这种连贯性如果遇到比其优先而且重要的真理性艺术内容，就会土崩瓦解。艺术中的真理性不再借助表现（因为表现只会奖励给无能为力的个体一种虚假的意义重大感）或者建构（因为建构不光具有与官僚世界的某种相似之处）来得到恰如其分的阐述。极端的整合结果是被推向极端的幻象。但存在颠倒这一过程的可能性：在贝多芬谢世之后，那些在整合方法之道上走得最远的艺术家们，最终将会动用分解的方法。此刻，在艺术家的生涯中，以

整合为载体的艺术的真理性内容会转而与艺术形成对立。正是在这些转折点上，艺术享有某些最最重大的契机。迫使艺术家作出如此重大改变的东西，是其意识到自己的作品充满着组织与控制性的因素。相应地，他们抛开魔杖，就像莎士比亚(Shakespeare)的剧作《暴风雨》(The Tempest)中的代言人普罗斯佩罗(Prospero)所作的那样。在取得这一分解性的真理性之前，艺术家务必详细研究成败并存的整合场(field of integration)。此处顺便指出，与分解概念(concept of disintegration)类似的是审美残片概念(that of theaesthetic fragment)。后者并非某种偶然的细节，而是抵制整合作用的艺术作品之总体的组成部分。

第3章

丑、美与技术

1. 丑的观念

艺术与美的观念并非是共同扩张的，但艺术需要借助作为一种否定（negation）的丑来实现自身，这已是老生常谈。这一洞识并非意味着取消丑的范畴是必然的结果。恰恰相反。丑依然作为一条戒律而存在——一条不再禁止违反一般规则、但仍禁止破坏内在一致性的戒律。此戒律只在特殊性处于首位的情况下才具有普遍性，这事实上等于戒除任何没有个性的东西。对丑的禁忌已经转化为对粗造无形与结构欠缺的禁忌。在艺术中，不和谐这个术语，是用来表示被普通语言与美学称之为丑的事物的。丑，无论其到底会是什么，在实际或潜在意义上均被认为是艺术的一个契机。率先断定这一点的是黑格尔的

一名信徒，也就是《丑的美学》（The Aesthetics of the Ugly）[1]一书的作者卡尔·罗森克兰茨（Karl Rosenkranz）。自古希腊人本主义时期视觉艺术中出现农牧之神与森林之神以来，古风艺术与传统艺术充满了对被视为丑的题材的描绘。在现代派艺术那里，这一因素的意味已发展到如此程度，呈现出一种在本质意义上新的和不同的功能。根据传统美学，丑的事物与支配作品的形式律相冲突；因此，与艺术材料相比较，丑的事物就得整合起来以便确保形式与主体自由的优先地位。如此一来，丑的题材据说在某种更高意义上会成为美的，因为它在整个构图中具有一种功能，譬如说有助于生产一种动态的均衡。这同黑格尔美学中的母题之一是相一致的，黑格尔认为美并非是作为结果而发生的均衡本身，而总是后者与产生它的张力的结合。否认自身包含张力的和谐变得虚假、令人不安、甚至不和谐。简言之，这是"和声学上的"问题。

在现代艺术中，关于丑的和声学观点已经破灭。丑已经发生变化。在里莫博德与戈特弗坦克德·本（Gottfried Benn）作品中对解剖细节的令人反感的倾注，在贝克特作品中对肉体接触的描写以及现代戏剧中的社会学倾向，与17世纪荷兰绘画中乡村式的粗俗毫无任何关系。肛门期快感（anan pleasure）与能够体现这种快感的艺术自我满足感已经导致形式律屈从于丑的特性。这表明丑的观念，如同美的观念一样，完全是动态性的。两者蔑视界定，使传统美学失去效用；而传统美学无论是以怎样间接的方式，都想将这些范围视为理所当然的东西。

大体上说某物"显然是丑的"——譬如说，被工业联合企业掠夺去的一幅风景画或绘画中一张变形的面孔——可能是对这类现象作出的自发性反应，但也并无那种自以为具备的不言而喻的效果。这并未说明丑的印象为何得自工艺与工业风景画的原因。顺便提及，这一印象不会由于在设计工厂等过程中出

[1] Karl Rosenkranz, Aesthetik des Hasslichen (Konigsberg 1853).

现了“审美上优良的功能形式”(Addolf Loos——阿多夫·卢斯语)而消失。丑的印象源自疯狂的破坏原则，该原则在人类目的与大自然自身目的相对立时就会发生作用。在工艺中，对自然的压制并非通过艺术描绘媒介予以反映，而是直接而明显地将自身呈现在观众面前。结束这一事态将需要技术生产力的导向，这样一来，事情无论从人类意向角度来看，还是从大自然想以一种多么调和的方式来表达自身的角度来看，均是合理化的了。萧条过后，生产力的进一步扩大将会在不同于量性生产增长的层面上发生。在适应周围风景之形式与线条的功能性建筑物中，对上述扩大有种种限制；在建筑原材料取自周围地区的古建筑中也是如此，例如许多城堡与大别墅就是这样。德语中被称为“文化景观”(culture landscape)的东西，抓住了这种美的可能性。如今，此类母题会以一种有目的的、理性的方式得到处理，以便治愈理性留给大自然的创伤。在天真地谴责毁于工业化的风景因此而变丑的过程中，在自然向人类展示出不可压制性外观的关键时刻，资产阶级的注意力转向了自然处于支配地位的表象。因此，资产阶级发出的谴责是支配性意识形态的一部分。这种丑唯有在人与自然的关系抛开其压制性时才会消失。这种变化的机会在于意识形态的绥靖过程之中，而不在于这个遭技术抢劫的世界上建立飞地的思想里面。

艺术中没有原本就是丑的东西。举凡丑的东西，在某一特定的艺术作品里有其自身的职能。另外，举凡丑的东西，一旦艺术摆脱了烹饪享乐主义的态度，便可扬弃自身丑的品性。

不妨考察一下历史光谱的另一端，也就是丑的观念的起源，借此将会进一步证明这一论断：丑的事物的确是一个历史的和中介的范畴(historical and mediated category)。该范畴或许是在古风艺术向后古风艺术过渡时期出现的，因此随后一直标志着古风艺术的永恒再生。这正是它为何与普通的启蒙辩证法(艺术是其组成部分)关系密切的原因。原始崇拜对象的面具与画脸所体现出来的古代丑，是对恐怖的实体性模仿，一般

散布在忏悔的形式之中。随着神秘的恐怖性逐渐淡化与主观性相应增强，古代艺术中丑的特征变为禁忌的目标（尽管这些特征原本作为强化禁忌的载体）。继主体及其自由感形成之后，和解的思想随之诞生，丑也随之展露出自己。尽管如此，旧的妖魔鬼怪并未从此销声匿迹。历史并未履行关于自由的承诺。相反地，主体作为不自由的代理人，使这一神秘的魅力得以永存，对其既抵触又屈从。有关尼采（Nietzsche）之格言与谢林（Schelling）之洞见的经验主义基础，很可能就是艺术的历史；前者宣称所有美好的事物曾一度是可怕的事物，后者断言开初就存在恐怖。

在适当之时，误置的与永存的神秘内容变化升华为想象力与形式。美也是历史产物，并非像柏拉图哲学中所谓的某种纯粹开端。美也在某一遥远的历史时刻，在大众对可怕的神秘力量感到厌恶的条件下出现的，而那些神秘力量回想起来则被视之为丑。美是基于一种魅力的魅力，带着那种魅力的遗痕。丑的歧义性源自下述事实。即：主体将所有认为需要的东西，包括从变态的性欲、摧残性的压抑与死亡等一系列东西，全都纳入主体性的抽象与形式范围之中。复发的东西是那个对立的他者（antithetical other），没有它，艺术就不再是艺术的观念所意味的东西。丑由于借否定而被挪用，故作为美的对立面，不利于肯定性的艺术精神化。在艺术史上，美的观念可以说是已被吸收到丑的辩证法中去了。在此联系中，拙劣的模仿作品或媚俗的垃圾现象是失去丑这一对应物的美的东西。因此，伪劣媚俗的作品，即纯化的美，易受审美禁忌的影响。该禁忌正是以美的名义将伪劣媚俗的作品判定为丑的东西。

只能给丑的观念及其肯定性的关联物——即美的观念——作一形式上的界定。这与艺术固有的启蒙过程密切关联。艺术越是为主观性所渗透，它越对所有客观给定的东西怀有敌意，

而且主观的理性越会演变为唯一的形式原则与美学法则。[1] 无视客观对立物而只遵从主观性法则的倾向，依然保持着令人满意的能力；[2]由于不为那对立物所动，主观性无意识地从自身、也就是力量感中获得满足。在这一点上，美学摆脱了粗糙的物质性，满足感与欣赏艺术对象中的数学关系相一致，其中最为著名的例证就是视觉艺术中的黄金分割率（the golden section）与和谐乐声中固定的泛音关系。对这种追求满足感的美学来讲，马克斯·弗里施（Max Frisch）给他那出以唐·璜（Don Juan）为主题的话剧所加的这条荒谬的副标题《几何学之恋》（The Love of Geometry）也许是比较适合的。艺术为了超越自然力——结果使其在支配自然与人类的形式中得以永存——而付出的代价是：以形式主义的方法来处理丑与美的事物。康德的美学便是一例。尽管它赞扬美的观念，但其形式主义的古典主义思想却玷污了美。这方面最典范的作品，在试图安排和“组合”任何细节方面包含着某些疯狂的东西。通过从外部施予其和谐，古典艺术轻视那种和谐的真理性。作为暴力的调和结果、美学形式主义、对抗的现实这三者合而为一了。

在试图界定何为丑与美的内容时，人们无须完全或断然放弃形式主义。重要的是，这种二分法的形式方面可以抵消一种纯然的实质性差别，从而能够阻止想凭借过分强调内容水平的方式以修正美所固有的抽象性的任何企图。

2. 丑：丑的社会样态及其历史哲学

丑与美之间在形式区别上的潜在内容具有一种社会的维度

---

① 参阅 M.Horkheimer and T.W.Adorno, Dialectics of Enlightenment (New York 1972), passim.

② 'Sein Wohlgefalliges'，参阅早先对康德及其“无功利的满足”说的论述。——英译者注

或层面（social dimension）。譬如，当农民成为适合艺术的表现主题时，让丑进入艺术便反映出一种反封建的冲动。其后，里莫博德的那些描写多种死尸的诗歌，在追随丑美二分法的形式主义方面，看来要比波德莱尔的“殉难者”更为激进。作品中有位妇女在杜伊勒利宫（les Tuileries）发生动乱期间说道：“我是恶棍“（Je suis crapule），[①] 我属于乌合之众，第四等人，流氓无产阶级。这位站在革命一边的受压抑的家伙，按照丑恶社会中美的生活准则，显然是位粗俗的、被憎恨所扭曲的人物，她的全身布满了由劳苦生活所导致的耻辱与不自由的印记。

为文明进步担负责任的人所拥有的基本人权之一就是不被人们忘怀。与解放的意识形态的肯定性整体相反，[②]这种权利要求耻辱的印记应以想象的形式载入记忆。艺术应当追究那些被打上丑的烙印的东西的起因。在这方面，艺术不应借助幽默的手法来消解丑，也不应借此调节丑与丑的存在，因为这会比所有的丑更令人反感。相反地，艺术务必利用丑的东西，借以痛斥这个世界，也就是这个在自身形象中创造和再创了丑的世界。顺便提及，对被压迫者所表示的这种颇为激进的审美同情感，是冒着过于肯定的、与压迫者串通一气的风险。尽管如此，现代艺术对令人反感的和肉体上令人憎恶之物的凸现（社会现状的辩护者对此持反对态度，他们老调重弹，认为社会现状实际上已经够丑的了，因此艺术应当把美作为一种理想）基本上表明了一种批判性的和唯物主义的母题。在自律性的创作中，艺术谴责压抑（即便在其升华为一种理智原则之时），并且藉此证明被压抑者的权利。甚至在幻象领域，上述母题依然如故，仍是批判性的和唯物主义的。

---

① Arthur Rimbaud, ‘Le Forgeron’, in Oeuvres completes (Paris 1965), p.44.

② ‘Polemisch gegen die affirmative, ideologische Totale’（与肯定性的意识形态总体的论战）.——英译者注

重大的审美价值因社会丑而得以释放，典型的例证便是《哈奈尔天国旅行记》(Hanneles's Trip to Heaven) 第一幕中那深不可测的黑暗。该过程类似于引入负量值（negative magnitudes）的过程。后者保持着那些负量值在艺术品的连续统一体中的否定性。目前在处理这一问题时，对极端事例（如表示挨饿的工人阶级子女的图表）的描述采取了容忍的方式，认为这些文献包含着一颗慈善之心，其心跳甚至可以在想象得出的最糟的条件下听到。正由于这一原因，情况便不会变得那么糟。激进的现代艺术试想凭借形式语言来铲除以社会现实主义为特征的肯定性痕迹，藉此反对那种勾结串通行为。形式激进主义具有社会性契机。

保守的文化辩护士们视充满道德的美学为腐朽，而康德曾将其错误地纳入被他置于艺术之外的崇高理论之中。这种对纯粹性与非污染物的保守性嗜好，反映出为整个艺术史划界所付出的辛劳。此举从未取得圆满成功，这在艺术关涉消遣的情况中可以见出。但是，任何似乎令保守分子回想起这些边界之变化特性（shifting qualities of these bounderies）的东西，任何意味着混合型艺术之可能性（possibility of hybrid art）的东西，都会引起他们一种强烈的否定性反应。

保守美学中对丑的谴责得到主观倾向的支持，社会心理学可以证明这一倾向，即一种为了突出地责难丑而将其与受苦的表现等同起来的倾向。希特勒的顺从者将这部分资产阶级意识形式，连同其剩余部分，一并付诸检验：虽然他们使人民受尽磨难，但他们确定头上的屋顶依托于新古典主义的廊柱。不变量理论（theories of invariance）时常对艺术的颓废提出异议，并且假定自然是其概念上的对立物。然而，自然所代表的正是被各种意识形态（包括纳粹主义）打上颓废标记的东西。艺术无须为自身辩护，无须为自身因颓废而受到的指控进行辩护。艺术由于拒绝肯定那万恶的、似乎受到大自然铁的必然性支配的世界进程，也会遭到上述指控。艺术具有将其对立面包含于

自身之中的潜力。因此，艺术的热情不会消失，会被用来推动那种潜力，而那种潜力的精神化与丑的契机相近似。施特凡·乔治在给波德莱尔《恶之花》（Fleurs du mal）的译本所写的序言中，对此有过深刻的表述。“忧郁与理想”[①]（Spleen et ideal）作为前 80 多首诗的副标题，就暗指这一点，因为这意味着艺术的观念超越了它与理想的传统认同性，意味着忧郁是指沉湎于某种东西的一种特殊情感状态。而那种东西抵制造型，敌视艺术，这恰恰成为艺术发展的一种推动力。看来丑的东西就是如此，这是因为：在艺术中，丑恶与残酷并非单单是对丑恶与残酷事物的描绘。尼采认为，艺术自身的姿态就是残酷的姿态。在所有艺术形式中，想象力毫不留情地将某些东西从活生生的整体（如语言、声音或视知觉主体）中分割出来。艺术的形式愈纯粹，自律性程度愈高，它们就愈残酷。在另一方面，对不甚残酷而更为人道的态度的任何要求——这同时也等于要求创造迎合其潜在观众之趣味的艺术——如果受到艺术家的重视的话，那只会冲淡其作品的特性，因为这将意味着用形式律来进行拙劣的修修补补。艺术“影响”事物，也压制事物。支配自然的仪式依然存在于游戏之中。这是艺术的原罪，也是艺术对以毒攻毒的道德伦理的永久抗议。

下述事实会使我们顺应形式的观念。即：艺术成品通常是指这些作品，它们使形式本身带有某些应被形式毫不留情地从材料中剔除掉的杂乱无章的东西（这是一种效仿材料抵制形式的暴力行为）。也就是说，凭藉形式，主观性支配行为在已经带有支配标记的东西（譬如材料）上留下了自个的烙印。艺术造形的残酷性是对神话的模仿式放任与操纵。古希腊的天才在不知不觉中以讽喻的形式表达了这一理式：在意大利巴勒莫（Palermo）考古博物馆陈列着一件来自塞利农特（Selinunte）

---

① Gerhart Hauptmann, 'Hanneles Himmelfahrt; Traumdichtung in zwei Akten', in Ausgewahlte Werke (Berlin 1925), vol.2. ——英译者注

的早期多利斯型的浮雕作品（early Doric relief），它把佩伽索斯（Pegasus，希腊神话中有双翼的神马，传说由墨杜萨的尸体所变——中译者注）描绘成从墨杜萨（Medusa，希腊神话中三女怪之一，在造型艺术中常被刻化为吐舌露齿、头上长着毒蛇的可怕形象——中译者注）的血泊中蹦出来的东西。

就像在现代艺术中那样，当残酷性明显而直接地表露出来时，旨在证实如下思想：艺术在现时代不能再依赖其先验能力把残酷性转化为形式，因为现实具有压倒一切的力量。残酷性是现代艺术自省的结果，这种自省使人绝望地意识到残酷性常常见诸于顺从权势者的角色之中（那与其说是残酷，还不如说是抚慰）。一旦艺术品的魔力对其失去控制，残酷性便会以赤裸裸的形式出现在作品之中。美的神秘的残酷性，在艺术品的不可压制性现象中会找到它的对应物，据说这一直是阿佛罗狄忒（Aphrodite Peithon）的一个特性。正如在奥林匹亚阶段那样，乱七八糟的神秘力量集于主神一身，它在征服众神之后依然保留着毁灭的能力。所以，伟大的艺术作品后来由于成功地获得权威地位，也保留着打击与破坏的能力。这些作品的光辉是阴暗的，渗透到牵制美的否定性之中。甚至连那些看来是中性的、艺术一直试图使其化为不朽的对象，通常也显露出强硬、不可同化与丑陋等特征——它们似乎担心在其化为不朽的过程中会失去生命力，这对材料来讲尤其如此。如果艺术作品不堕落成为各种玩物的话，形式上的抵制观念对艺术作品来讲无论多么不可或缺，也肯定会将其方法的残酷性塞进极乐时期的艺术之中，譬如印象派艺术，其表现主题碰巧很少涉及自然的宁静，而几乎总是充斥着适合天使般的印象派绘画（the beatific peinture of impressionism）吸收的文明碎片。

3. 美的观念

在美与丑之间若有任何因果联系的话，那么，丑对美来讲则为因，美对丑来说则为果，而不会颠倒过来。完全禁绝美的观念对美学来说如同釜底抽薪，就像从心理学中抽掉心灵概念或从社会学中抽掉社会概念一样。然而，美学作为关于美的学说，其定义尚无定论，因为美的观念的形式特征通常缺乏丰富的审美内容。如果美学仅仅是所有可称之为美的东西的详尽无遗和系统性名单的话，那么，我们将不可能理解内在于美的观念中的动态生命。实际上，该概念在审美反思的总体中只是一个契机而已。它表示有些基本的东西不能直接地详细说明那一本质。的确，人们如果不以这种或那种方式来论述这个或那个美的人工制品的话，那么，所有对这一人工制品的兴趣就不可理解，也无人（不管是艺术家还是观众）会有任何理由去参与那种脱离实用目的（本质上也就是自我保护的愉悦原则）领域的行动，即一种受艺术本质支配的行动。

黑格尔甚至抓住了美学思想的辩证法，他把美静态地界定为“理念的感性显现”。[1]美不可能被界定，但美的概念也不可能被一笔勾销。这在严格的意义上是自相矛盾的。如果没有概念化，美学就会失灵，成为一锅粥。它只能以历史与相对论的方式来描述不同社会或不同风格中被认为是美的东西。尽管它可能会从这些经验主义资料中提取出某些共同的特征，但作为结果而得出的抽象界说必然是一种拙劣的模仿，一旦遇到随意拣起的一件具体的艺术对象，它就没有任何说服力。尽管如此，美的概念中所预示的一般性并非是偶然的。连接形式优先

① G.W.F.Hegel, Aesthetics, trans. T.M.Knox (Oxford 1975), vol.I, p.111.——英译者注

的通道（因美的范畴而长存）已经包含着形式主义的萌芽（审美对象与最基本的主观特征的偶合），后来引发出关于美之概念的所有难题。

为了使美作为一种物质品性能够安分守己但又藉此抛弃形式上美的东西，可能是一种错误的作法。相反地，必须把形式主义原则视为历史产物，必须把握其动态与内容。作为独特实体的美的意象，是与人类摆脱恐惧的过程同时出现的，这种恐惧是对全能的大自然的唯一性与同质性（omnipotent oneness and homog geneity of nature）的恐惧。由于美的事物能使自己脱离直接的存在，并且能够谋求一处神圣的领地，因此依然挪用和保存着那种恐惧。艺术是美的，因此相对于纯然的存在。艺术的造型精神只允许那些它能把握或者可望同化的因素进入艺术作品。此过程以形式化为特征。因此，从其发展趋向看，艺术的确是形式性的东西。美通过超越可怕的神秘力量并将其从艺术中清除出去（艺术似乎成了la种寺庙）的方式而造成这种有意图的还原作用，这种意图是相当虚弱的，因为神秘的威胁会像城墙外的敌人一样围而不攻，迫使城中的居民饿极而降。美必然要抵制这种围攻，抵制与其自身发展趋向相悖的东西，否则它将失去自身的目的（its telos）。

正如尼采所见，古希腊人本主义精神的历史至关重要，因为它是神话与天才相互作用的衬托。无论是彷徨于阿格里琴托（Agrigento）神庙里的古代巨人，还是雅典喜剧中的精灵，皆非可以牺牲或抛舍的神话残余，而是必要的形式补足物。形式愈想将他们剔除，反倒会愈加屈从于他们。在后来所有著名的艺术中，神话契机以变化不已的方式得以持续。这在欧里庇得斯的剧作（Euripidian drama）里可以见出。剧中所描写的那种对神秘力量的恐惧再次集中在纯化的奥林匹亚诸神身上。他们虽然有美的一面，但现在则被指控为恶魔。随后，伊壁鸠鲁的哲学（Epicurean philosophy）想把古希腊人的意识从这种可怕的形式中解放出来。然而，由于令人敬畏的自然的诸形象从

开初就意在凭藉模仿来抚慰自然，因此可以断言，古代时期那些涂上色彩的面具、巨兽和半人半牛的怪物开始近似于人的形象。那些混杂的动物已经反映出理性的秩序原则；一段时间之后，它们被自然历史当作虚构物予以清除。当时，它们之所以令人敬畏，是因为它们使人类想起自身的脆弱性。但它们并非混乱无序。事实上，它们集威胁与秩序于一身。顺便再举一例，原始音乐以重复性节奏为特征，那节奏也具有威胁与秩序的特质。

古代艺术自身带有对立面。艺术的质性飞跃是一种细微的转变。正由于这一辩证法，美的形象随着整个启蒙运动不断变化。形式化法则代表此过程中暂时的均衡，这种均衡不时受到来自美（beauty）与其无法控制的非美（non-beauty）之间的关系的干扰。可怕的力量被理解为源自形式的强制，并被纳入美自身之中。那光耀眩目（das Blendende）的概念阐明了这一经验。美的事物的不可抗拒性，源于性欲领域并通过升华进入艺术；它有赖于美的纯粹性，与物质性和效果相去甚远。这种不可抗拒的强制会沉积在内容之中。由于起初敌视表现，美的形式本质仅有一半成功地转化为一种表现（akind of expression），其中连接着受本质支配的威胁性和对被支配物的留恋感。如此以来，便表现出一种由于征服与消亡（即死）而产生的悲痛感。

所有艺术与死亡的密切关系在纯形式理念中非常突出，由艺术强加给活生生的各种事物的这种形式理念便如此而亡。在未被玷污的美中，其难以对付的反面将会得到安抚；这种审美调解（aesthetic reconciliation）方式对超审美的他者（extra-aesthetic other）来讲至关重要。艺术所表现的悲痛源自下述事实：艺术意识到假调解是以真调解为代价的。看来艺术的终极职能在于哀悼它所作出的牺牲，即艺术在无可奈何状况下作出的自我牺牲。美的事物不仅像死亡信使那样来表达自己，瓦格纳歌剧中的瓦尔库尔（Walküre）就是如此；而且还将自个同

化于被视为过程的死亡之中。通往艺术作品之整合与自律的道路，将导致这两种契机总体上的终结。由于艺术作品超越了自身的特殊性，因此与死亡调情卖俏，而死亡的集中体现则是作品的总体。尽管艺术作品的理念以不朽与永恒的生命为模式，但通往目的地的道路布满着个别的被消灭的生命。这也涉及到艺术表现。就像表现是总体的末日或死亡一样，总体也标志着表现的暗淡或失落。艺术殊相急切潜入整体之中的愿望反映出本质性的解体的死亡意愿。艺术作品愈是整合而成，其分别选用的组成因素就愈会发生解体。因此，艺术作品的成功与解体同义。这正是其深层歧义性的原因所在。与此同时，解体使内在于艺术中的离心反向力得以解放。

美的事物在个别纯化形状中实现自身的情况越来越少；而在艺术作品的动态总体中显现自身的情况却越来越多。如此一来，它一方面通过将自身从个别性中解放出来的方式继续趋向形式化，另一方面通过公平对待扩散性的方式将自身同化于特殊性之中。在潜在意义上，这一复杂的交互关系使艺术能够打破它所陷入的那种罪责与惩罚的循环模式，从而展现出一幅关于超越神话之条件的新图景。艺术将那种循环变换成意象层，藉此反映和超越对方。

热衷优美的意象将招致对美的反感，这意味着对张力的需求和对张力释放的反对。某些现代艺术样本正是由于失去张力的倾向或者因为对部分与整体之间的关系无动于衷的缘故，而遭到人们强烈的批评。另一方面，把张力设立为抽象的先决条件也同样是错误的，因为这会导致贫乏与华而不实的结果。真正的张力概念发端于一种张力状态，即形式与其他者之间的张力状态。这种状态凭借细节再现于作品之中。一旦美的事物作为张力的自动平衡被转换为总体，那么它就会被卷入一种旋涡之中。总体，即整一体中各部分的趋同现象（convergence of parts in a unity），预先假定各部分具有实质性的契机。与传统艺术相比，这一要求对现代艺术更为重要，因为在前者，张力

隐而不见，潜伏在约定俗成的习语之中。由于总体最终会吞没张力，并将其转化为意识形态性的东西，这样，自动平衡的观点就站不住脚了。这便是过去二十多年里激进时尚给美与艺术带来的危机。美的事物的理念虽败犹荣，因为它是一种机制或途径，可用来释放所有那些异质的东西，受具体化影响的东西以及取决于常规的东西。为了美的事物而不会再有一个美的东西，因为它已经不再美了。

会出现唯一以否定的方式来对抗分解或腐朽的东西；我们不能将其归于虚假之列。美对于任何过于光滑的或者看上去就像一道算术题的单义解决方法的东西均表反感，这种反感进而转化为结果，并且如同张力一样，对艺术来说是不可或缺的。目前，对为了艺术而完全厌恶艺术的前景进行预测是可能的。在表露出沉默或消亡趋向的现代作品中就预示着这一点。这些作品甚至在政治上反映出如此真实的意识：再没有比社会主义现实主义更好的艺术了。

4. 模仿与理性

艺术是模仿行为的庇护所。在艺术中，有赖于艺术自律性程度的主体，采取了与其客观的他者（objective other）相对应的不同立场。这主体总是有别于他者，但从来不是完全分离的。艺术对巫术实践（magical practices）——艺术自身的前提——的抵赖表明艺术分享着理性。艺术作为理性中的模仿，甚至在利用那种理性手段之时能够立于不败之地，乃是对这个理性的官僚主义世界之非理性作出的一种反应。所有理性的目的被视为所有实用手段的总和，这目的不同于某一手段，而是一种非理性的特质。资产阶级社会掩盖和抵赖这种非理性，而艺术则不然。艺术在保留那种意象的双重意义上再现出真理性，那意象是一种被理性完全窒息的目的之意象，是揭露现实状况

中的工作理性与荒诞性的意象。

借助理智来直接干扰人类事务的思想贯穿着整个历史，但艺术却摒弃了这种东西。这并非意味着艺术能够通过追忆而直截了当地回归自然。这不可能，也不应当。艺术与自然的分离是可以消除的，那只是因为这种分离所致。这样便强化了艺术的理性契机，与此同时也使其得以开脱。艺术反对现实的支配，尽管艺术一再坠入意识形态中的支配同盟者的地位。

谈论“艺术巫术”（magic of art）切记使用垂手可得的语词。用马克斯·韦伯的话说，艺术是将世界从着魔状态中解脱出来的那一过程的组成部分，因此，艺术腻味重蹈巫术的覆辙。艺术与理性化紧紧地纠缠在一起。艺术可随意使用的手段与生产方法全都源自这一联系。由于遭到意识形态中唯美主义者的中伤，技术在同一程度上支持艺术，并且威胁到上千种使艺术的巫术传统得以幸存的不同形状。但艺术并不支配技术，而是在不同范围内调动技术。几乎所有传统美学思想中的诸多伤感与衰弱现象均源自下述事实，即：丝毫不重视内在于艺术的模仿与理性的辩证法。尤其在近一个时期，对突然从天而降的技术性艺术作品所表现出的惊讶之感，正是表明古往今来的美学之朴素性（naiveté）的诸多例证之一。

在某种意义上，关于“艺术巫术”的陈词滥调听起来也成了真理。模仿的继续存在（被理解为主观创造过程与客观的、未安置的他者之间所结成的非概念性亲合关系）把艺术界定为一种认知的形式以及“理性的”东西。模仿行为是对认知的目的作出反应，同时通过各个范畴对其产生阻碍作用。艺术将认知范围扩展到一个据说是不存在的领域。这样一来，艺术就摧毁了与知识相对的独特性与单义性。由于被艺术世俗化了的巫术实际上停滞不前（虽然在世俗化框架中的巫术本质已经退化为一种被称之为迷信的神话学残余），艺术便面临着被毁灭的危险。所谓艺术危机，似乎是一种最近产生的全新特质，而事实上则与艺术概念本身一样古老。艺术存在的可能性与伟大之

处取决于艺术如何处理这一相互矛盾的关系。艺术无法实践自身的观念。因此，任何一件艺术作品，包括最高尚的作品，都不是完美无缺的，故而拒绝接受所有艺术作品务必追求的完美理想。僵化但却一贯的启蒙作用将会抛弃艺术，就像严肃而十分讲究实用的人们事实上也会抛弃艺术一样。艺术所遇到的这种二难抉择——复归到真正的巫术哪里好呢？还是让模仿冲动屈从于物似理性好呢？——困境，有助于系统地阐述艺术的运动规律；这种二难抉择不应废除。每件艺术作品所再现的过程实际上与作品一样深刻，因为模仿与理性是互不相容的。当你想要评价艺术被视为调和意象（两者互补）的观点时，务必牢记这一至关重要的洞见。实际上，正是因为没有一件艺术作品能够获得成功，所以艺术的力量才得以释放。艺术正是在此处近似于调和。

艺术是不能征服而能批判自身的理性之物。假使社会中的所有人类活动是相互依存的话，那种认为艺术是前理性或非理性的见解，从一开始就站不住脚。因此，理性主义与非理性主义的艺术论是同样不充分的。如果一种受到启发的思维方式被机械地转换到艺术领域，那么，我们将会养成一种庸俗的自制能力，这种能力曾使歌德、席勒及其同时代的浪漫派人物惯于嘲讽德国资产阶级对革命表示同情的方式中所存在的那点微不足道的东西——除了在一种更为显眼炫耀的形式中之外，当今资产阶级那逆来顺受的艺术宗教委实缺乏敏感性。理性惯于借助把超艺术逻辑与因果关系准则应用于艺术作品的方式来反对（没有成功）艺术作品。这种理性主义的艺术批判活动依然存在，因为在意识形态领域滥用艺术会不断引发这种批判活动。譬如，一位现实主义小说传统的后继者对艾兴多夫（Eichendorff）的诗句——“云彩像沉沉的梦幻一样飘流”[1]——就曾

---

① Joseph von Eichendorff, ‘Zwielicht’, in Werke in einem Band (Munich 1955), p.11.

提出异议，认为人们不妨把梦幻比作云彩但不能把云彩比作梦幻。面对这种异议中那切中要害的说服力，诗歌只好退回到自个领域。这里，有关本质的观念将自身转化为一则有关内情的富有洞察力的寓言便不足为奇了。无论谁否认艾兴多夫这行诗——最佳的伤感诗的原型或范例——的表现力，谁就会在这一作品的黄昏暮影里失去他的立足之地，从而（哪怕是模糊不清地）把握不住其文字的细微差别及其情意丛（constellation）。

艺术作品中的理性是组织与构成整一体的契机。这种理性虽与支配外在世界的理性不无关系，但并不复制外在世界的概念性秩序。在后者看来像是艺术之非理性特征的东西，并不是非理性精神的征兆，甚至也不是非理性的主观心态的征兆。哪里有“心境”（frame of mind），人们就有可能发现思想艺术（Gesinnungskunst）；在某种意义上，这种艺术总是理性的，无论那份心情是否属于理性或非理性。真正的抒情诗人从容随便（désinvolture）[①]——不受逻辑的束缚，尽管逻辑的阴影依然会进入他的领域——能够遵循自个创造物的内在规律。

在心理学意义上，艺术作品并不压抑意识的内容。相反地，心理分析家认为，艺术作品凭借表现，有助于将扩散与遗忘的经验提高到意识水平，而无须将其“理性化”。

指控艺术为非理性主义原因在于艺术成功地摆脱了工具性理智的束缚，这与官方信奉艺术的不和理性均属于意识形态范畴。这种指控也非常适合那些具有各种说服力的大官僚的需要。像表现主义与超现实主义这样的艺术潮流，均以实际行动反对压抑、反对权威、反对蒙昧。这其中大量的理性成分使有些人深感不安。众所周知，德国和法国曾有一些从属于法西斯的表现主义和超现实主义艺术家。但与这些艺术运动的客观理念相比，其亲法西斯倾向是没有意义的，而且为了达到宣传目的早已被扎达诺夫（Zhdanov）及其后继者搞得乱七八糟。通

---

① ‘Unselfconsciuosness’（无自觉性）.——英译者注

过造型过程来表明艺术中的非理性（心理的与客观秩序的非理性）因素，这在某种意义上与使其成为理性的东西是一回事；当然，鼓吹非理性则是另一回事，这在使用艺术手段方面与一种肤浅的理性主义常常密不可分。瓦尔特·本雅明在他有关机械复制时代的艺术作品的学说中也许忽略了这一点。首先，本雅明对有韵味的艺术与机械复制艺术的二分法，为了简单起见而忽视了两种类型之间的辩证关系；另外，他成了一种艺术观点的牺牲品，结果把照相术实体化为一种样式，这与把艺术家（譬如说）视为创造者的观点一样糟糕。顺便提及，本雅明在《照相术简史》（Short History of Photography）一文中首次提出自己的二元论，而在此五年前他曾在一篇专论复制的文章[①]里以更为辩证的方式阐述过这个问题。《照相术简史》实际上接受了早期文章中关于韵味的界说。然而，在论照相术的文章中，本雅明承认早期照相作品确有韵味性的东西，但随之被商业化剥夺了（尤金·阿特盖特语）。与第二篇文章中的简化说法相比，这种说法也许更接近真理，可那些简化说法却使其得到广泛的流行。本雅明的观念作为整体来说，趋向于一种复制现实主义（copy-realism），故此无法表明艺术中批评对立——与拜膜对象和意识形态的生活表面现象对立——的契机。于是，本雅明首先引进了韵味概念（the concept of aura）。他对韵味的否定性评价很有助于揭示真正的现代艺术，这样使自身与实际行动逻辑拉开了距离，并且使处于另一极端的大众文化产品失去了效用；无论在什么地方，包括那些自诩的社会主义者所掌管的国家，这类产品均带有利润的印记。

正是在这种关系中，我们方能搞清类似布莱希特选择那种

---

① W. Benjamin, 'Kleine Geschichte der Photographie', in Angelus Novus; Ausgewahlte Schriften (Frankfurt 1966), vol.2, pp.229ff; W. Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in Illuminations (Schocken 1969), pp.217ff.

歌曲之现象的某些意义。魏尔（Weill）与别的作曲家谱写的那种歌曲没有使用无调性和十二音体系技巧（atonality and twelve-tone technique），他摒弃了这种过于浪漫的和太富于表现力的技巧。另外，根据这一高见，容易把一切所谓的理智生活的理性大潮置于法西斯的红色标记之下，容易无视其中包含的抗议契机——抗议和唤起资产阶级思想的具体化的契机。这一立场，如同专制国家的文化政策一样，看不到启蒙作用即欺骗群众这一情况。[①]这种非神秘化的艺术方法太随意了，它对所有现象听之任之，不能使那些现象脱胎换骨或者重新神秘化。本雅明为机械复制所设计的大型理论有其不足之处，即：他的两极范畴无法将完全非意识形态化的现代主义艺术观念，同那种为了达到大众利用和支配目的而滥用的审美理性现象区别开来。本雅明很少触及这一可供选择的领域。除了照相机的理性主义之外，他所注重的唯一方面就是蒙太奇（montage）。众所周知，蒙太奇在超现实主义影响下达到顶峰，在被电影掌握后则又急剧衰落。在任何情况下，健康的常识可以使人看到蒙太奇一再搅乱现实因素，为的是从中取得方向性变化，或者为的是唤醒其潜在的语言。然而，蒙太奇之所以盛极而衰，是因为它不能迸发出自个独特的因素。通过改换外部提供的成品材料，蒙太奇表露出某种趋于遵奉主义非理性的倾向。

5. 建构的观念

从蒙太奇（一条死胡同）到建构（construction）是现代艺术中的一种逻辑必然。这一变换中的诸阶段有朝一日会由日后的美学编史工作者予以调查研究：建构原则要求分解艺术的材

① M. Horkheimer and T. W. Adorno, Dialectics of Enlightenment (New York 1972), pp. 120ff.

料与成分，同时又强求整一性。不可否认，建构中存在一种旨在掩饰不连续性的协调倾向。为了达到纯逻辑一致性的目的，建构竭力靠近意识形态。这便反映出当今时代现代艺术的命运，即：现代艺术不可避免地会沾染上压抑性总体的虚假性。同样地，建构是今日唯一可能被艺术中的理性契机采纳的形态。顺便提及，建构在意大利文艺复兴时期的艺术中也同样重要。当时，建构——后来称为“组合”（composition）——曾作为手段，将艺术从对拜膜的依赖中解放了出来。

在单子中，也就是艺术作品中，建构所扮演的角色超出了客观知识的范围之外，相当一种统管逻辑与因果的全权大使所扮演的角色，可这位全权大使的权力却十分有限。建构是多重的综合，以牺牲性质不同并且受其摆布的契机为代价，同时为了完成综合而以牺牲自身的主体为代价。建构同认知过程的相似性，或者说是同考察认知过程的方式的相似性，与两者之间的差异性同样明显。一种实质上非命题性的艺术，如果真的要作命题判断的话，那将会违背艺术的观念。在最为广泛的意义上（我们正是在此意义上谈论“绘画组合”的），将建构与组合区别开来的东西，不仅能够完全驾驭来自外部的所有事物，而且能够完全驾驭内在于艺术过程中的所有部分契机。因此，建构是主观支配力量的延伸，这种支配力量日益掩饰着自身被推得越来越远的本质。建构将现实因素从其原初关系中撕裂开来，并将其分别加以改变，最终使它们能够容许一种新的整一体，一种与原初整一体一样受外界支配的和附加的整一体。建构作为一种手段，艺术藉此可以在自身的进程中超越其唯名论的和偶然发生的情境，随之朝着某种贯穿始终的效度、或称为普遍性的方向发展。通过逐渐消减这些因素，建构的还原契机往往会把这些因素的潜能消减到这样一种程度，以至于不用吹灰之力就能战胜它们。抽象与超验的（或者像康德的系统性组合理论中所指——隐蔽的）主体成为审美主体。即便如此，建构还是限制着审美的主体性。在构成主义方法最初与表现主义

对立的事实中就表露出这一点。蒙德里安（Mondrian）就是一个现成的例子。为了使建构的综合获得成功，就得置根于其潜在的要素之中。但是，这些要素从来不会轻易地遵从主观综合所强加给它们的东西。当然，建构也不会复归到虚幻的机体论（organicism）观念中去。

总之，主体在其准逻辑的普遍性方面是审美综合行为的工作者，但是，主体性的最终表现形式，也就是艺术作品，通常是非物质性的（immaterial）。黑格尔美学的至为深刻之处，就是它远在构成主义之前就认识到这一真正的辩证关系。黑格尔认为艺术作品是在主体消失于作品之中时主观地完成的。正是通过这一消失过程，而非借助恭恭敬敬地被现实同化的过程，艺术作品超越了单纯的主观理性，若它果要如此的话。此乃建构的乌托邦性相。另一方面，建构的错误难免性，存在于那种消除其整合之物与把握其激活过程的倾向中。今日构成派艺术中张力的丧失不仅仅是主体的软弱无力所致，而且也源自构成的理念本身，更明确地说，是由于构成与幻想的关联所致。在其实际上不可抗拒的进程中，构成对所有外在性表现出宽容性，想将自身转化为一种特殊的现实，尽管其原则的纯洁性是借自外在世界的技术与功能形式。构成由于摆脱了目的的束缚，因此一直被卷入到艺术之中。阿道尔夫·卢斯用以抵制工艺品观念的那种完全构成的和严格讲求实际的艺术，最终导致了工艺品的产生，因为这种艺术以模仿的方式使自身适应于功能形式。这里，没有功能的功能性成为一种嘲弄。摆脱这一困境的出路在于：主体要与主观理性展开论战，以期引发诸多表现形式，藉此超越那些主体否定自身于其中的表现形式。艺术只有为这一矛盾留下余地而不是将其消除，才能幸存下来。

6. 技　术

对客观的、就事论事的艺术（Sachliche Kunst/matter-of-fact art）的需要，由于在功能性媒介中未得到满足，因此就得求助于自律性媒介。首先要指出的是，客观的艺术（objective art）揭示了艺术作为人类劳动之产物的观念，依然保持着这样一个与众不同的特性，即：与其说客体是物中之物（a-thing among things），还不如说是关乎自身的客体（objection-to itself）。那么，客观艺术由此说来基本上是矛盾的东西了。然而，这种矛盾修辞法（oxymoron）的发展是现代艺术的核心要素。

事实上，艺术的主要动力在于：艺术那令人陶醉的、给人以直接感官享受的特性，作为巫术历史阶段的残余，往往遭到现实世界中尚未完全消除的非神秘化因素的否认或抛弃。正是艺术这一令人陶醉的特质，保存了艺术中的模仿契机。这种特质的有效性取决于自身存在对理性实体化的批判。巫术本身当然不是什么真实的东西，但却是启蒙作用的一个方面：巫术幻象使这个从着魔状态中解脱出来的世界不再抱有幻想。这便是寓当代艺术于其中的辩证法。由于抛弃了它对真理性的所有权，赤裸裸的巫术契机有助于我们理解审美幻象与审美真理的本质。由于继承了对待实体的原始心理倾向，艺术会乘机将现今遭到禁忌的东西，以一种调和与有意识的方式加以盗用，因为这种处理方式看来有益于理性知识的增长。

一个从着魔状态中解脱出来的世界，不知不觉地把艺术视为刺激物，视为它所不能容忍的巫术的余象（after-image）。如果艺术以禁欲主义方式容忍这一点，即依据盲目的巫术来界定艺术，那么，艺术就会进一步使自身丧失信用，结果会成为一种与其真理性要求相悖的幻想行为。在一个从着魔状态中解

脱出来的世界里，甚至连与艺术最为简朴节制的关联——一种没有任何抚慰或振奋的关联——也受到浪漫主义的影响。在此意义上，黑格尔把浪漫主义解释为一种审美历史哲学的最后阶段是正确的，这不包括他那需要等待现代反浪漫主义艺术出现后再予以证实的诊断。尽管如此，现代艺术总的看来主要借助其自身的巫术契机，即黑色特性（blackness），以期排除这个丢掉幻想的世界中的巫术般的商品拜物主义（magical commodity fetishism）。借助自身的存在，艺术作品要求现实中不存在的有些东西也要存在。这是表现艺术二律背反（the antinomy of art）的另一方式。若以给所有那些与这个丢掉幻想的世界格格不入的东西打上“旧式的”标签的方式对此矛盾作出反应，那将是错误的。这是爵士乐爱好者的知觉过程。实际上，只有同这个世界不相容的东西才是真实的。艺术的先验预设条件作为一种方法，不再符合外部历史发展的情况，即便假定有过这种巧合现象，那也只是一种含糊未定的假设而已。如今，这种不一致性不可能通过适应方式来克服，而必须为了真理性起见，允许它以辩证的方式逐渐展露出来。反过来讲，艺术的非实体化过程在其严肃的和商品性流行作品中，是艺术之内在动力的组成部分。它置根于艺术的技术倾向之中，这种倾向不会被坚持所谓艺术的纯粹性、直接性与内在性的幼稚作法所消除。

艺术技巧概念是最近的产物。直到法国革命时期，该概念还鲜为人知；那时，对自然的审美支配方兴未艾，正成为自觉的东西。虽然名称可能缺乏，但事物本身在那时肯定广为人知。艺术技巧并非是以实用主义的方式适应某个自诩为“技术”时代的一种现象，在这种时代里，生产力（从生产关系的实质来看）似乎独步天下，决定着时代的结构。在审美技术（aesthetic technology）想把科学直接转化为艺术而不是寻找技术革新的情况下，艺术将会坐失良机。对第二次世界大战之后的一些艺术思潮来讲，情况确是如此。科学家，尤其是物理学

家，不难证实在那些被科学术语冲昏了头脑的艺术家身上所存在的某些误解，藉此提醒他们那些被其用来描述其所作所为的物理概念，与这些术语在物理学中的原意没有丝毫对应之处。

技术对艺术的渗透是由主观的意向与客观的艺术情境所致，前者诸如对巫术之模糊性的醒悟与怀疑，后者诸如权威性艺术作品越来越难以脱颖而出。类似这样的可能性已成为问题，一半是因为传统方法的衰退（其中有些仍坚持至今）。依据那种曾被康德将其与审美的东西相提并论的手段目的关系（means-ends relation）来组织艺术作品的唯一现存媒介，一般说来就是技术。技术绝非因为缺乏更好的东西而采取的或由外部强加的某种权宜之计，尽管这在艺术史上有诸多变化的实例，譬如与物质生产中的技术革命相似的那些实例。基本说来，对技巧的无限控制趋向，是在传统方法之中与日益增长的艺术主观化情况之下形成的。如此以来，技术所设置的控制便成为一项基本原则。

使艺术中的技术应用得以合理化的东西，在于伟大的传统作品从技术发展与精心制作的特质中所吸取的真实性（authenticity）。从安德里·帕拉迪奥（AndreaPaladio）开始，艺术家偶尔对技术程序表示出某种敏感性，这种趋势一直延续到技术最终将传统方法完全打碎为止。只要回顾一下，便可更加清楚地看到技巧在传统艺术中是一个多么有意义的组成部分。文化意识形态惯于否认这一事实，贬低这个被称之为技术艺术的时代，认为它是早期人类自发性时代的没落结果。就算如此，那么谈到类似巴赫（J.S.Bach）这样的作曲家，要弥合其音乐结构与其成功演奏所必须的技术手段之间的鸿沟也不是什么难事；顺便提及，这一事实将会在美学历史主义批判的语境中产生影响。但是，这种异议仅仅包含某种有限的相关意义。譬如，巴赫的经验就在于引导他获得更高水平的作曲技巧。另一方面，在严格意义上的古代作品中，表现与技巧同缺乏技巧混为一体，或者说得更确切一些，同某些技巧因为过于落后而不

能完成的东西混为一体。透视画法以前的绘画（pre-perspective painting）的影响到底是因表现的深度所致呢？还是因技术欠佳的原因所致（总是反过来成为表现）呢？这是一个争论未决的问题。在可能性范围基本有限的古代艺术作品中，常常包含着与实现该艺术项目所需要的同样多的技巧。这将赋予它们某种骗人的、遮盖技巧初步发展的权威性。

面对这类作品，有关其意想取得什么但未能如愿的问题虽然微不足道，但肯定会将人引入歧途。不过，对此问题保持沉默也有蒙昧主义（obscurantism）的一面。阿洛伊斯·里格尔（Alois Riegl）的艺术意志（Kunstwollen）概念，虽然十分有助于消除审美经验中抽象的和不变的常规，但也不能予以确认。使一件艺术作品与众不同的东西，与艺术家的意志和意向没有多大联系。朱利亚城的伊特洛里亚阿波罗雕像（Etruscan Apollo at the Villa Giulia）那可怕的冷峻是该雕像之内容的构成要素，无论它是否有意而为。

技巧的功能在波节点（nodal points）上发生了变化。一旦得到充分发展，艺术技巧便表明制作优先于相反的艺术产品接受观念。在不够发达的历史阶段，艺术有时与技巧对立，所描述的是不能制作而只能表达的东西。然而，技巧方面的优势绝非制作的同义词，头脑简单的文化保守分子喜欢将两者等同起来。艺术技术化的所作所为，是要清洗艺术作品中的主观性直接语言，而不顾这种技术化是主体对自然支配力的延伸这一事实。技术的必然性会把偶然因素排挤出去，也就是把创作个体排挤出来。传统主义者对凭借技术将艺术（与所有其他东西）非人化的作法哀叹不已，而在事实上，正是这一相同的技术过程，能够使今日的高级创造物以一种与有意沟通人类启示或陈说毫无关系的方式来讲话。看上去像具体化的东西，实际上是在探索一种潜在的物语（the latent language of things）——一种通过技术的根本用途而能详细阐述自身的语言。如此一来，艺术中的技术具体化过程，将会脱离意义必定是而且一直是人

类意义的观念，反过来拥抱自然的潜在意义性的观点。现代艺术在其最佳状态超越了对心理状态的描绘，结果阐述了某些有意义的语言不能阐述的东西。克利是不久前这方面的杰出典范。他作为以技术为导向的鲍豪斯学派（Bauhaus School）的成员之一绝非偶然。

7. 功能主义辩证法

如果有人鼓吹真正的技术客体是美的思想观点，也就是阿尔夫雷德·卢斯（Alfred Loos）所意想的和继他之后的几代专家治国论者所一直宣传的东西，那么，那些客体据说具有一种绝非客观的或就事论事的特性。类似桥梁或工业设备这样的功能性创造物，有一种属于目的性的形式律。如果它们追求作为一种伴随物或虚饰物的美——这种美是以和谐或（更糟的）巨大等模棱两可的传统范畴为衡量尺度的——的话，那就会影响或减弱其功能性。另一方面，那些认定一件功能性创造物因遵守形式律而必然是美的人们，显然是在狡辩，因为他们把就事论事当做美的内容，而事实上并非如此。

只有在关涉自身时才是功能性的自律性艺术作品，旨在通过其内在的目的论以便获得曾被称之为美的东西。非功能性艺术与功能性技术艺术可能会在它们就事论事的敏感性中聚集一起，但差异依然存在：非功能性艺术保持着存在问题的美的理想，而功能性技术艺术则可以将其抛弃。美深受无功能的功能性的影响。就像其外在目标开始萎缩一样，艺术的内在目标也在萎缩；结果，功能作用，作为异在，显得多余，并且衰变为一种虚饰，摆出一副作为自身目的的架势。在此过程中，功能性的契机遭到侵蚀破坏，即各组成部分的内在动态被打乱。所以说，各部分的必要的自我导向与自决能力会从下面涌现出来。这便削弱了就事论事的艺术作品获取那种张力均衡化的能

力，而这正是它们想从功能性艺术中得到的东西。

所有这一切表明，功能结构组织和精心制作过程与艺术作品的总体非功能性之间存在着差别。尽管如此，艺术对功能性的模仿适应过程不应该因为重新强调直接主观性而被抛在一边，这种主观性只会有助于伪装个体及其心理的观念（从社会优势观点来看）变得更加富有意识形态色彩。就事论事是这一情境中的真正意识。其危机不应被当作一份复归到“人”的请柬，那样立刻会生成一种安慰性的施舍物，即一种与真正的非人性相互关联的东西。

如果人们从就事论事的内涵追溯到其严肃的目的，便会开始注意到这一方法所包含的一些野蛮的和前审美的（pre-aesthetic）东西。新主体论（New Subjectivity）对伪劣的模仿作品、多余的和装饰性要素以及所有带有奢侈味道的东西均抱有厌恶态度。从弗洛伊德关于对文化的破坏性不满的学说角度来看，这种态度是野蛮的。就事论事的两分法确证了关于启蒙作用之辩证本质的论断，在此本质中，进步与倒退相互盘绕一起。（照猫画虎似的）就事论事是野蛮的。艺术如果完全客观化，那么就会成为一个单纯的事实，而不再成为艺术。功能主义的危机开辟了一种选择的可能性，那就是：或者放弃艺术，或者改变艺术的观念。

第4章

自然美

1. 对自然美的责难

《艺术哲学》(Philosophy of Art)[①]是谢林(Schelling)的主要美学著作。从谢林开始，美学几乎只关心艺术作品，中断了对"自然美"的系统研究。在康德的《判断力批判》(Critique of Judgment)一书里，对自然美作了一些最为敏锐的分析。自然美为什么会从美学的议程表上被拿掉呢？其原因并非像黑格尔要我们所相信的那样，说什么自然美在一个更高的领域中已被扬弃。事实恰恰相反，自然美概念完全受到压制。它

① Friedrich Wilhelm Schelling, Pholosophie der Kunst, in Ausgewahlte Werke (Stuttgart 1856－X), vol.5.——英译者注

的继续出现可能会触动一个隐痛之处，会使人油然联想起每件艺术作品作为与自然物相对立的纯粹人工制品所采取的暴力行动。艺术作品全由人为，与并非人为的自然截然对立。然而，在人与自然相互对立的同时，两者也相互依赖：自然有赖于调解性和客观化了的世界的经验，艺术则有赖于自然，也就是这位调解性的顶头的全权代表。因此，对自然美的思考，是任何艺术学说不可分割的组成部分。

自相矛盾的是，关于自然美的思索（假若并非题材本身），虽然给人一种老生常谈的印象，但艺术与美学继康德之后，一直不言而喻地体现着传统美学中过去属于自然的东西，描述着所有关于艺术之维的思索，这维度在超越审美内在性的同时，依然作为其前提。美学为了压制自然美主题而不得不付出的代价，也就是19世纪向意识形态的“艺术宗教”（religion of art——黑格尔的专门用语）的转变，藉此表明在艺术作品中已经获得由象征性和谐一致所带来的满足。自然美之所以从美学中消失，是由于人类自由与尊严观念至上的不断扩展所致。该观念发端于康德，但在席勒与黑格尔那里得到充分认识，后两者将这些伦理概念移植到美学之中，其结果，在艺术中，就像在其他方面一样，没有什么值得重视的东西，除非它将存在归功于自律性的主体。有关这一点，对主体来说是有效且真实的东西，对非主体性他物来说则是无效与虚假的：在前者是自由，在后者则不是自由。这正是美学中回避谈论自然美为何是件喜忧参半之事的原因。尽管这种回避，尤其从将艺术概念化为一种精神现象的角度来看，曾使诸多巨大的进步发展成为可能。就像一般的尊严观念那样，也曾导致了一种关涉自然的破坏因素。席勒那篇《论优美与尊严》（Uber Anmutund Wurde/On Grace and Dignity）的论文，是相当重要的，是率先证明这种新发展的合理性的。

唯心主义美学所产生的破坏作用可以在其受害者中找到痕迹。约翰·彼得·赫贝尔（Johann Peter Hebel）便是其中之一。

赫贝尔虽然没有满足审美尊严准则（criterion of aesthetic dignity）的要求，但他却得以幸存，因为他成功地揭示了唯心主义者的有限性，而后者则指责其所为实在太有限了。兴许除了在唯心主义美学中之外，我们不可能在别的任何地方找到一幅有关唯心主义黑暗面的更清晰更可怕的图画了。唯心主义具有这样一种倾向，惯于毁坏所有不受主体操纵控制的东西。假如你要代表自然美开始受理诉讼，那么后者将会被宣判无罪，而尊严则会被判定为对动物“人”超越动物界的自豪之举负有罪责的真正犯人。假使我们关心自然，那么唯心主义的尊严则会通过一个把不受束缚的、质性有别的实体，转化为单纯的物质材料与模糊未定的潜能以期清除它们的主体，来表明自身是一种篡夺行为，而那些被清除的东西将会在真正辩证的艺术概念中得以保存。人类不像占有家俱那样占有尊严。尊严倒底是何物不可能通过观察人是何物的方式而习得。因此，当康德认为尊严与其说具有经验性还不如说具有可知性时，他的观点的确是中肯的。在与人类有着肤浅联系的尊严的庇护下，艺术成了真、美、善的竞技场。席勒以18世纪的那种精神，依然对尊严的命运、尤其对它渗进官方公共生活、要成为“显贵们”的一项财产表示怀疑。但是，后起美学思想中那压倒一切的趋势，将真正有价值的东西推到广漠的、被污染的精神主流的边缘。

2. 自然美即“步入野外活动”

艺术作品是十分玄妙的和富有人性的，代表着物理性的而不只是单纯的主观性的东西，用康德的话说就是物自体。艺术作品与主体的同一性就像自然与自身的同一性一样完满。艺术从异律性题材中、尤其是从自然对象中得到解放。艺术要求合法利用所有的对象，这使艺术自成一体，得以提纯，并且凭借

精神净化了妨碍调解的所有粗糙成分。然而，埋藏在所有与同一性不符之物下面的前进轨道，也布满了破坏性的标志。这一认识成了18世纪研究艺术之方法的前提。那些方法想通过回忆来赎救那些真正的、但却由于唯心主义的担心而被判定为下乘的传统作品。在语言领域（这符合克劳斯对资本主义的批判），卡尔·克罗斯（Karl Kraus）把目标对准某些相当近似的东西，即赎救受压抑的现象，特别是动物、风景与妇女等等。这与此处所宣扬的见解，即美学应当重新考虑自然美的见解是吻合的。黑格尔居然忽视了这一事实：如果没有那难以捉摸的、被称之为自然美的维度，对艺术的真正欣赏则是不可能的。

从自然美概念于美学理论中消失之后直到现代派艺术时期，自然美长期以来一直连续不断地为艺术提供着有意义的冲动。譬如在普鲁斯特（Proust）那里，《往事的回忆》（Remembrance of Things Past）不仅是一件艺术作品，而且也是一种艺术的形上学，从而把欣赏一座山楂树篱说成是重要的审美行为现象。有些真正的艺术作品，一直紧抱着这样一种思想不放：那就是通过把自身转化为第二自然（second nature）以便与自然达到和谐一致。需要呼吸新鲜空气时，它们总是极力主张跳出自身投入野外。由于它们不愿使同一性成为定论，于是便在第一自然（first nature）中寻求帮助与慰藉。莫扎特的《费加罗的婚礼》（The Marriage of Figaro）的最后一幕和韦伯（C.M.von Weber）的《魔弹射手》（Freischütz）中的那一场便是例证。前者是在室外表演的，而在后者那一场中，阿加莎（Agatha）站在阳台上，蓦然间意识到星光灿烂的夜空。对任何人来讲，这一呼吸动作在多大程度上有赖于调解活动与传统规范世界是一目了然的。长期以来，欣赏自然美混杂着这个被工具化和被肢解的世界上的单独主体的患难经历，带着忧郁症与厌世的标记。康德是最后那批看不起完全人工的、与自然强

烈对立的传统艺术的美学哲学家之一。[1] 他曾这样写道：

> “这种自然美对艺术美的优越性，尽管自然美就形式方面来说甚至还被艺术超越着，仍然单独唤起一种直接的兴趣，和一切人的醇化了的和深入根底的思想形式相协合，这些人是曾把他们的道德情操陶冶过的”。（中译文参阅康德，《判断力批判》，北京：商务印书馆，1987 年 2 月版，144 页。——中译者注）

康德的这段话有着卢梭（Rousseauian）式的启示。康德还接着说：[2]

> “如果一个曾经充分具备着鉴赏力，能够以极大的正确性和精致来评定美术作品的人，他愿离开那间布满虚浮的、为了社交消遣安排的美丽事物房屋而转向大自然的美，以便在这里，在永远发展不尽的思想的络绎中，见到精神的极大的欢快，我们会以高度的尊敬来看待他的这一选择，并且肯定他的内心具有一个美丽的灵魂，这种美丽的灵魂不是艺术通和爱好者根据他们对艺术的兴趣就能有资格主张他们也具有着。”（同上，144—145 页。——中译者注）

康德美学中的这些话与其当时的艺术均摆出跳出自身进入野外的姿态。康德将崇高（兴许一起连所有超越了只关乎形式的美）纳入自然之中。后来，黑格尔与他那一代人意想确立另一种艺术观，以摈弃那“布满虚浮的、为了社交消遣”的艺术思想，就像 18 世纪里任何一位孩童会坚持那一观点一样，康德依然如故。但是，如此一来，黑格尔他们抛弃了一种有效的

① I. Kant, Critique of Judgment, trans. J. H. Bernard (New York 1951), p. 142.

② Ibid.

洞察力，这种强大的洞察力存在于康德的身上与那个时代的整个资产阶级革命精神之中，也就是相信制造是不可靠的倾向之中。由于康德从不完全信任第二自然的人工制造性（artifactuality），因而持意要保存第一自然的形象。

3. 文化景观

自然美的概念一直易受历史变化的影响。下述事实便是这一方面的范例，即：可能是在 19 世纪某个时期，德国人所谓的文化景观（Kulturlandschaft）的整个领域已被归入自然美之类，尽管文化景观（cultural landscape or culture scape）可能会抵制这种归类，结果使自身主要由人工制品组成。我们所论及的是与古老建筑有关的文化景观。古老建筑被认为是美的，这时常关涉到其地理环境，或者全是因为它体现了取之当地的建筑材料。对这类创作来讲，至为重要的并非某一形式律，因此有别于艺术。古建筑的规划设计恢宏非凡，即便它们常常是以教堂或市场为核心来安排组合，但似乎也同样注重审美效应（asthetic effect）。[①] 此类历史建筑并无那种我们一般将其与自然美联系起来的可望而不可及的味道。文化景观带有历史作为表现和历史连续性作为形式的印记。它们以类似于艺术生产的方式动态地将这些因素整合起来。

集体感官（collective sensory apparatus）对这一审美层面的发现及其滥用可溯至浪漫主义时期，确切地说，那是对历史建筑遗迹的浪漫主义赞美时期。随着浪漫主义的衰落，被称之为文化景观的美学过渡区（aesthetic twilight zone）也已完全

① 这里顺便需要注意一点——经济与物质条件时常引发出艺术的形式。

隐退；如今我们主要在宣传管乐节[1]与假冒的欢聚节的广告中偶然碰见文化景观。流行的城市社会将文化景观当作自身意识形态的补充。文化景观之所以能够扮演这一角色，是因为它们虽然默认城市生活的支配地位，但看不出它们带有市场社会的烙印。这正是看到一些古老石墙或中世纪建筑群时的喜悦之情为何毁于一种内疚感的原因。既便如此，这种喜悦之情依然存在，并未被那种试图将其置于可疑地位的异议所吞没。只要地球的面貌依然陶醉于功利主义的伪进步之中，它到头来就不可能去掉人类理智中的这一思想，即：尽管所有证据相悖，但前现代世界无论其落后与否，总比现在更好且更富人性。理性化因而就得成为理性的；普遍的调解系统因而就得生发出值得一过的生活（livable life）。在此情境中，一种陈旧的直接性的痕迹，无论多么过时和令人置疑，便获得某种合理性。它们使个体的渴求得到缓解或暴露，由此所取得的满足可能是虚假的，甚至是丑恶的；但情况依然是：从根据事物现状来完全否认满足的观点看，那些痕迹是合情合理的。

赋予文化景观以最大效度、因而也是永存力量的因素，是景观与历史的特殊关系。主宰文化景观之审美注意的东西，在于它们表现已往历史之苦难历程的方式。正是由于这一点，有限世界的形象应使我们感到快乐，只要我们不忘制造形象过程中所参与的压抑作用的话。在此意义上，那形象便是一种提示物。文化景观因为类似于其建筑物依然完整无损的历史遗迹，所以是一种活生生的悲恸的哀悼，而在其他地方，哀悼则已完全陷入沉默。如今，与过去相关的审美关系虽有可能毁于同反动倾向的联合行动，但是，无历史记载的审美意识的相反立场甚至更糟，上述意识将过去的层面扫入沟槽与垃圾之中。若无历史记忆力便没有美。在自由、特别是摆脱了民族主义束缚的

---

① 将‘Orgeltagungen’（管风琴演奏会）改为‘Orgeltage’（管风琴节）。——英译者注

自由状态中，人类可能会有益无害地将文化景观与作为整体的历史性的过去一起加以利用。虽然自然在这里显得不可驯服和脱离历史，但这一表象完全属于我们自己的历史时代，其起因在于对社会动向的批评抗议之中，而这种批评抗议是在社会关系网织得非常紧密、致使个体恐怕自个会被窒息而死时发出的。由于同样原因，在自然凌驾于人类之上的时期，是没有自然美的存在余地的。这似乎如同农业人口的情况那样，他们对自然景色的审美特质缺乏敏感性，因为自然对他们来讲只不过是一个劳作的直接对象而已。据说这无历史记载的自然美确有一个历史内核，正是这一内核，在给予自然美以合法地位的同时也有损于自然美。只要大自然尚未受到压制，它那看来不可征服的特征便是一个恐怖之源。这说明从前人们为何偏爱自然中的对称性安排，而这种偏爱后来却屈服于欣赏自然的感伤时尚（Sentimentalische Naturerfahrung），后者偏好不规则性与随意性，类似于唯名论的精神（the spirit of nominalism）。

文明的进步给人一种虚假的安全感，使其不知他们甚至在今天还是多么的脆弱。自然界中的欣欢之感与自在存在的主体的观念密切相关，而且在潜在意义上是无限的。主体将自身投射到自然之中，凭借其孤立状态而获得一种与自然的亲近感。在被化为第二自然的社会中，主体由于无能为力，而急于在第一自然中寻求庇护或帮助。在康德那里，由于主体的自由意识作祟，对自然力量的恐惧感开始听起来像是时代的错误。然而，与此同时，这种自由感已经被一种对社会中终年无自由的新恐惧感所取代。这两种契机一并融入对自然美的欣赏之中。由于这种欣赏越来越失去自信，故需艺术作为其基础。维哈兰恩（Verlaine）的这行诗——“海洋美于教堂”（La mer est plus belle que les cathedrales），①标志着文明后期的到来。维哈兰恩的诗句灌注着一种有益健康的恐惧感（salutary fear），就

① ‘The sea is more beautiful than cathedals.’（大海比教堂更美）——英译者注

像为了照亮这个自认为无需照亮的人工世界而随时乞灵于大自然的情况那样。

4. 自然美与艺术美的关系

通过密切观察什么是鉴赏自然美的实质，便可以见出自然美与艺术之间相互关联、密不可分的联系。首先，鉴赏时注意力全都集中在作为表象的大自然身上，从不把大自然当作工作对象与生命的物质再生产，更不用说当作科学的基础了。像对艺术的审美鉴赏一样，对大自然的审美鉴赏也注重于形象。自然被感知为美的现象（as appearance of the beautiful），而非采取行动的对象（as an object to be acted upon）。那么，对自我保护目的的克制，无论是对自然的审美感知还是对艺术的审美感知均是至关紧要的。在这一方面，两者几乎没有什么差别。

若从另外一个角度，也就是从艺术观点来看，调解也是这一关系的特征。唯心论以为艺术即自然，但在事实上，其关系在于艺术寻求赎救自然允诺的东西。艺术是如何成就这一点的呢？那就是靠打破那种承诺与回归自身。关于黑格尔的论说，也就是艺术受否定性影响、即“自然美有缺陷”[①]的论说，在很大程度上是正确的。基于这一论述，我们可以进一步指出：“艺术受到自然并非它所显现的那种样子的影响；只要自然仍无一例外地被界定为社会的对立面的话，上述状况将会继续存在下去。艺术成就着自然努力追求但却未果的东西：艺术打开了自然的眼界。自然在其现象中——也就是说，自然在不作为工作对象的程度上——反过来为忧郁症、宁静、和平或你所有的东西提供表现方式。艺术通过取消自然之模拟像的方式为自

① G.W.F.Hegel, Aesthetics, trans.T.M.Knox (Oxford 1975), vol.1, pp.143ff. ——英译者注

然效劳。另一方面，自然主义艺术仅仅保留着与自然那似是而非的亲和关系，因为，像工业生产一样，它将自然转化为原材料。

主体在自律性作品中对经验主义现实所采取的抵制手段也是对直接的自然表象的抵制。作为自然表象的东西与经验主义现实，不如康德的物自体与“现象”世界或与构成客体的范畴那样和平共处。

在资产阶级时代肇始之初，自然界美的事物作为一种历史进步的功能出现在艺术之中，随后，则是那同样的历史进步使自然美受到侵蚀。这在黑格尔贬低自然美的歪曲方式中兴许有过预示。由于理性成为审美的，并且获得驾驭材料和依照其内在倾向将其组合在一起的能力，其结果类似于自然的审美行为契机，这其中不乏一定的讽刺意味。艺术中似乎理性的倾向——譬如批评地拒绝使用图样，即个体作品的极端结构部分——是日益增长的主体化的结果，这些倾向不光是靠模仿就能使艺术作品本身与自然物不相上下，实际上这一切被无所不能的主体掩盖着。“起源与终点相同”：如果此言当真的话，那也一定是在艺术领域之中。

按照主观信仰，据说对自然美的鉴赏与对自然的支配毫无关联，主体似乎能够直接触及原始自然。这便表露出对自然的审美鉴赏的孰优孰劣：论其优，是因为它再现了对那种兴许从未有过的非压制性条件的追忆过程；说其劣，是因为通过回忆对自然的鉴赏再次融化为一种缺乏天才、不能领悟自由理念，更不用说实现这一理念的难以名状的特质了。自然美中推测性的自由回想是虚假的，因为在寻求自由之处，唯有古代的不自由。自然美是转化为想象力并如此方能得到赎救的神话。几乎人人都把鸟儿的歌声判定为美。譬如，任何一个具有欧洲文化背景而且敏感的人，在一场倾盆大雨之后突然听到知更鸟的歌声时，都不会不为之所动的。同样地，在鸟儿的歌声中潜伏着某种可怕的东西，那并非真正的歌声，而只是对自然必然性的

一种反应罢了。同样可怕的线索源自成群结队的候鸟；甚至在今天，它们的编队预示着古老的占卜实践活动，永远预示着不幸。自然美的矛盾心理可追溯至神话的矛盾心理。这正是天才，曾意识到自身的天才，在看到自然美时为何再也不能得到满足的原因。

鉴于艺术的乏味性不断扩大，艺术使自身脱离了神话与自然的迷惑——这在主体支配自然的形式中得以幸存。自然的复原（restitution of nature）随着已经逃避自然致命性灾难（the fatefulness of nature）的某物的出现而定。艺术的结构愈是根据客观的、独自于主观意向的线条而定，艺术就愈加细致入微地模仿非概念与非词义语言的样式。这种语言与撰写《自然篇》（Book of Nature）——属于感伤时代的一个乏味但却优美的隐喻——所用的语言是一样的。在理性的轨道上，人类通过艺术意识到理性从记忆中抹去的东西。二次反思有助于提醒我们这一点。这一发展的尽头便是下述洞见（已经作为现代艺术的组成部分而被吸收）——自然美不可复制。因为，作为一种显现特质的自然美自身就是形象。所以，复制自然美就像是进行一种同义反复。另外，凭借使显现特质客观化的方式，复制过程往往会消除那种特质。甚至连天真无邪的人也能把画好的马特霍恩山（Matterhorns）和光灿灿的日落打印在画布上。顺便提及，伪劣的模仿作品便是这一类型中最突出的样板。这种敌视态度也影响到各种不甚外露的主体。这里，我们仅有对自然美本身那种不可复制性的直觉性理解。对自然美的自然主义描绘的不满，在阐明自身时会涉及到类似上面提到的那几个极端例证，其观点在于：这种策略将会含而不露地维护“有鉴赏力的”自然模仿品范围的尊严。可这办不到。德国印象派画家的绿色森林，并不比出自一位三流的、专为连锁饭店提供自己产品的画家之手的汪洋大海更富有审美价值。另一方面，法国的印象派画家十分清楚他们为何不选择纯粹的自然、而选择人工或人为的主题作为表现题材，诸如芭蕾舞演员、职业骑师

或死寂的自然，就像艾尔弗雷德·西斯莱（Alfred Sisley）画中的冬天景象所显示的那样；或者就是密密麻麻地布满文明标志的风景（这种文明会给予形式以建设性的支持），就像在毕沙罗（Pissarro）的绘画中所表现的那样。这些乃是日益严格地禁忌复制自然的例证。

禁忌复制是否严重地影响了自然本身的形象呢？这很难说。普鲁斯特的观点给予自己所需的鼓舞，事实上他的观点得自印象派。根据他的观点，雷诺阿（Renoir）改变了对自然本身的感性认识。然而，与此同时，这也暗示着一种可怕的前景，即：人间的具体化（inter-human reification）寄生于各种经验之中，并且最终成为绝对的东西。最美丽的姑娘的容貌由于酷似某位影后而变丑，那副容貌兴许首先是以那位影后为模型的。简言之，即便我们偶然遇到某种自然的东西，即便它自身具有个性而且不受资产阶级控制，可我们的感性认识则会常常上当受骗。在一个完全中介性的时代（age of total mediatedness），自然美会退化为妖怪（bugbear）。只要自然从头到脚布满商品化的印记，自然崇拜将促使我们在凝神观照自然美的过程中注意节制。

在任何时候，只有当再现大自然的绘画形式是死寂的静物（nature morte）[①]时才是真实可信的：就是说，它能够把自然解释为一种被译成密码的历史启示，而非一种关于死亡本身的启示。在此背景下，《旧约》（the Old Testament）禁止雕像（graven images）的戒律可以说除了明显的神学原因之外，也具有审美的一面。禁止构成（某物）形象实际上意味着这一命题：这样的形象是不可能构成的。通过艺术中的复制，自然中的外显特质便失去了自然鉴赏赖以滋生的自在存在（being-in-itself）。艺术只有凭借魔法把自然景色纳入它们否定性的艺术表现之中，才会保持对自然之外显特质的忠实。鲁道尔夫·博

① 字面意思是“死的自然”：该短语也意指“静物”。——英译者注

尔夏特（Rudolf Borchardt）在他的《观山水画吟诗集》（Verses Written While Contemplating Drawings of Landscapes）[1] 里，对这一观点作了无与伦比的、令人叹服的详述。在绘画与自然似乎握手言欢、和谐一致之处，譬如在柯罗（Corot）的作品中，那印象飞逝而过；永久常在的芬芳将是一种谬论。

5. 对大自然的感知在历史上遭到歪曲

卢梭倡导返回自然的思想贬低了直接被感知为外显自然的自然美。当我们在考察下述事实时，特别是自然中那些丝毫看不出任何人工耕作痕迹的方方面面时，譬如像高山的冰碛与成堆的岩屑，技术与自然的对立是何等虚假和庸俗就变得显而易见了。它们看起来完全就像工业废料垃圾一样，恰恰是得到社会承认的自然主义试图避开的东西。更重要的是，兴许有一天，我们将会知道无机外层空间到底在多大程度上表面看来是“工业性的”。这将确证现在令人怀疑的东西，即：即使在其陆地扩展方面，自然概念易受整个技术的影响，但它将依然如故：还是一个生动逼真、朴素保守的思想观念。据说技术“强奸”了自然——这一语词从根本上说是源自资产阶级的性道德。在不同生产关系的框架之中，同一技术兴许能够不冒犯自然，而是协助自然在这个古老的地球上实现其某些目的。

为了弄清大自然之鉴赏现象的意义，审美意识就得特别关注自然的伤痕，印象派画家就是这样干的。如此一来，人们便会消除自然美概念的部分刻板性，将其延伸开来，以便把自然之外的所有现象均包括在内。如果不发生这种概念上的扩展的话，那么，自然就会衰变为骗人的假象。对自然的审美感知所

① Rudolf Borchardt, Gedichte, ed. M. L. Borchardt and H. Steiner (Stuttgart 1957), pp. 113ff.

能阐明的东西正是外显自然与物似或死物之间的关系。在对自然的任何感知中，实际上皆涉及到整个社会。后者不仅提供一般感知的方式，而且也界定着与其自身先验性相关的自然。这样，对自然的感知则是对否定性具有决定作用的官能的产物。鉴于技术与更为重要的商品交换原则在继续扩展，自然美愈加具有一种完全对比性的功能，其间，自然美容易被其对立的具体化世界（the reified world）所吸收或同化。

由于自然美原先被视为是对绝对论的假辫子与圣诞树上的装饰物的批判，结果因此反倒丧失了自个的批判力量，这就像失去其批判力量的天赋人权一样，曾向世人表明继资产阶级获得解放后，随之出现的并非是一个比 18 世纪较少具体化的经验主义世界，而是一个更为具体化的经验主义世界。由于被整合在商业世界（譬如像“旅游业”）之中并且缺乏批判力量，对自然的直接鉴赏变得中性化了。由于自然与天然公园和野生动植物保护区同义，自然美也就纯然是象征性的了。自然美是一个意识形态观念，因为它提供披着直接性伪装的中介性(mediatedness in the guise of immediacy)。那种所谓的对自然的充分鉴赏的处境不会更好。它太屈从于无意识的互补思想。在中产阶级之间通常有这种习惯：如果你认为某人对自然的敏感力值得称颂——按照习惯他很可能对此孤芳自赏，标榜自已多么与众不同，竟然能以感恩的精神或情怀来享受那样的快感——的话，那么，到头来你将会很快发觉你自已在翻阅“良友”广告时，以赞许的神态对某人自诩“对所有美的事物既敏感且能享受”（而事实上这些广告证明其感知力极为贫乏）之类的东西频频点头称道。这里，对自然感知的真正核心被曲解了。在有组织的旅游业中也发生类似的情况。感受自然，尤其是感受自然的沉寂，已经成为一种稀奇罕见的、但为商业所利用的特权了。

这一切并非是要对自然美的概念进行全方位的谴责。最不喜欢谈论自然美的人最爱自然美。如果你在某个自然环境中发

出“多美的景致!”之类的惊叹，那么你会因为冒犯其语言的沉寂静默而贬损自然美。外显的自然寻求沉寂静默，然而能够鉴赏外显自然者则常常被迫叨唠点什么，以期将自个暂时从其单子似的监禁中（his monad-like imprisonment）解放出来。自然的形象之所以幸存下来，是因为人工制品对自然形象的完全否定必然会使人们无视超出资产阶级工作与商品关系之外的一个领域的可能性。不管其社会中介性如何，自然美依旧是那一领域的一种比喻。另一方面，假如这一比喻被虚称为真正和解的状态的话，那么，自然美将会化为证实或伪装社会之对抗性的一种手段，在此社会中，这样的自然美依然是可能存在的。

6. 审美感知是分析的结果

在弗里德里希·黑贝尔（Friedrich Hebbel）的一首诗中，他申斥那种把感叹句“啊，多美的景象!”塞入“对自然的赞颂”[①]之中的作法。此类感叹，对艺术作品以及我们对艺术作品的凝神关注来说兴许是适宜的，但在自然面前则另当别论了。无意识的统觉（unconscious apperception）要比现成语词上的狂喜（ecstacy）更能了悟自然美。正是无意识统觉的连续性，常常在突如其来之际使这些对自然的微妙感觉成为可能。你越是认真热切地观看自然，你对自然美的领悟越是微乎其微，除非你已凭借某些直觉手段把握住了自然美。自个出外寻访美景名胜，譬如明信片中所描绘的自然美景，几乎总是乘兴而去，败兴而归。细心的凝神观照所引致的客观化，有损于自然界里说起来颇有意思的层面。顺便提一下，这兴许适合于艺术作品；艺术作品或许只有在“绵延时间”（tem psdur’ee）

① ‘Herbstbild’（秋色，秋景或秋天的形象），in F.Hebbel, Werke, ed. G.Fricke (Munich 1952), vol.1, p.12.

方面是完全可以感知的，柏格森（Bergson）的这一思想似乎源自艺术经验。假定人们只有在盲目时能看到自然，能看到它原来的形态，那么，无意识的统觉与相貌——尽管在审美意义上是不可或缺的——便成了陈旧的残余，与日益成熟的理性是互不相容的。纯粹的直觉性不足以概括审美感知。除了自发性之外，也需要意志和专心，这一矛盾不能凭借政令予以了结。

美日益委身于分析。美的分析反过来又丰富了作为潜在而必要的分析契机的自发性。面对美的东西，分析性反思通过其对立面的媒介恢复了“绵延时间”。分析终结于美。分析在主观上回归到艺术作品所客观描述的轨道之上。这样，对美学问题的充分认识，便自发而扼要地重演了因其中的张力而出现在作品中的客观过程。此处，我们设想，用遗传学的话说，审美行为看起来是童年时期接触自然美的结果或副产品；随着审美行为的成熟，它将背离自然美的意识形态方面，因为保留它也只是为了界定它同艺术的关系。

7. 自然美作为一种历史停滞

由于直接性和传统规范的对立关系变得愈加紧张严重，由于审美感知范围不断延伸，以至将康德所称的崇高范畴也包括在内，于是，一种不同的自然现象开始被视为美的现象，也就是以其宏大的气势压倒一切的自然现象。然而，这一反应样态并未持续多久。如此一来，卡尔·克罗斯（Karl Kraus）这位辩论天才，与彼得·阿尔滕博格（Peter Altenberg）的现代风格[①]相一致，均拒绝参与对宏大自然景观的崇拜。他显然不欣赏阿尔卑斯山（the Alps），于是将其留给可憎的旅游者去享用。对自然景观的这种怀疑态度显然是基于艺术感知。这后者愈是复

① 英文原意为“现代风格”。——英译者注

杂，它愈会形成一种敌视态度，敌视那将宏大的设计和明确的框架与作品内容等同视之的企图（这在灵感方面基本上是唯心主义的）。目前，这种鱼目混珠现象大肆泛滥，确是审美敏感性迟钝的标志。同样地，要使那种对自然界抽象伟大的崇敬心情得以非神秘化，在今日已成易事；而康德对此曾依然坚持，并将其与道德律相比拟。这种崇拜反映了资产阶级的胆大妄为，反映了社会对地量度和最佳记录的关注，也反映了资产阶级的英雄崇拜（heroworship）。然而，不可忽视的是，这种抽象的宏大契机也具有积极的影响，它是人类支配能力和无能为力之限度的提示物，最终说来，也是人类活跃奔忙之限度的提示物。当尼采居住在锡尔斯玛丽娅（Sils Maria）时，他曾以告诫的口吻，于描述自个位置时说道："海拔两千米，不谈人间事"（2，000metres above sea level，to saying nothing of mankind）。

这样如此歧义的佐证有碍于任何在先验意义上将人们对自然美的感知予以理论化的企图。于是，若想把自然美确定为一个恒定的概念，其结果将是相当荒谬可笑的，正如胡塞尔（Husserl）所报告的那样，说他在散步时感知到一片草坪的鲜绿之美。无论谁谈论自然美，他都有可能戴上劣等诗人的帽子。虽然除了学究之外再无人去区分自然的美丑，但自然美概念确是取决于这种分别，而且缺其不可，否则会有茫然若失之嫌。无论是形式上伟大恢宏的范畴（它们也遇到来自对自然界优美事物的微观感知的驳斥，自然界的美要比其对立面更为真实可信），还是古希腊人有关对称的数学关系，均未提供什么是自然美的任何准则。这在普通的概念化意义上是不可界说的，因为自然美的实质委实具有其不可概括化与不可概念化等特征。自然美的这种本质上的不确定性（essential indeterminacy）表现在下述事实之中，即：自然界的任何片断，正像人为的和凝结于自然中的所有东西一样，是可以成为优美之物，可以获得一种内在的美的光辉。而这与形式比例之类的东西很少

有关或丝毫无关。与此同时，每个被视为美的自然客体，自身表现为它仿佛就是整个世界上唯一优美的东西。（顺便提及，这也同样适用于每件艺术作品。）虽然自然界的美丑之间没有鲜明的区别，但是，大凡自得其乐、专心致于凝神观照优美之物的人，发现自己被迫作出美丑之间的分别。

如果自然界的优美之物专有一种特征的话，那么，它必定会达到非人工之物所能证明的程度；这一特征就是表现。自然美景从远处望去，无论在时间还是空间意义上，显得更为壮观。的确，这种客观表现需要一个主观的容器（subjective receptacle），但它与后者并非同一。自然美景旨在证实客体在主观经验中的优先地位或次序。自然美被感知为确实有效的和不可理解的东西（或者是一个需要解决的问题）。

总而言之，自然美的这种双重性已被移植到艺术领域之中。从这一点来看，艺术与其说是模仿自然，毋宁说是模仿自然界的优美之物。这一组合因素偕同艺术的比喻意向一齐发展，后者无须译码便可表现出自然界的优美之物。该因素的发展，与非客观化意义和非指称性语言的发展有关。它们的先决条件完全是历史性的。荷尔德林（Holderlin）的《哈尔特的隐避处》（Der WinkelvonHardt）[①]一诗就是范例。诗中把一组树木描写成美的（就是说比其它树木要美），因为它们带有一件往事的印痕（无论是多么微不足道）。在诗中另外一处，一块岩石乍一看来像是一尊古生物学意义上的动物，片刻之后又成为一块普通的岩石。这便是浪漫主义感知维度之所在，这种感知力在被狭义地理解为一种历史上的特殊哲学或思维方式的浪漫主义中幸存了下来。在自然美中，如同在音乐中一样，自然与历史因素形成不断变化的、犹如群星灿灿般的装饰之物，就像万花筒中的各种花瓣图案一样变化无穷。正是这种波动起

① Friedrich Holderlin, 'Gesang des Deutschen', in Samtliche Werke (Stuttgart 1953), vol.2, p.120.

伏，而非诸因素中那种千篇一律、恒定不变的关系，赋予自然界优美之物以生命活力。观看空中的云彩演出莎士比亚的制作、或者观看闪耀的云边如同闪电的延续，均可谓真实的美景。艺术并不复制云彩，而戏剧也不表演云彩戏剧；莎士比亚在描写哈姆雷特（Hamlet）与宫廷大臣那一幕中，已触及到这一点。

自然界优美之物是停滞不前的历史，是拒绝展开的历史。那些对大自然来讲是以敏感性著称的艺术作品，与上述思想观念通常是趋于一致的。尽管这与比喻性的意释有类似之处，但就对大自然的敏感性而论，它的确正在疾速走向极端。[①]然而，情况确实如此：这种情趣尽管十分短暂，但却是最为生动有力的。

8. 明确的不可界说性

一般说来，威廉·冯·洪堡（Wilhelm von Humboldt）所持的立场，是介于康德与黑格尔之间的。这也适用于洪堡对自然界优美之物的观点。洪堡坚持自然美的概念，而且试图使其比康德在形式主义分析中的那种自然美概念更加具体一些。在论瓦斯克斯（the Vasks）的研究文章中——这在当时因歌德的《意大利游记》（Italian Journey）而黯然失色，故遭到不公正的待遇——洪堡严厉地批评了大自然所存在的某些弊端或不足之处。人们很难想到，这种方法在 150 年之后会得出如此可笑的评说。但是，这也许是不公正的。譬如，洪堡对林木贫乏的光秃秃的宏大石岩景观就颇有微词。就拿"这座城镇地势优美，可惜没有山峦点缀"一诗来说，它似乎在拿这类喋喋不休的唠叨（反映出那时的审美趣味；50 年后该景致很可能使人

① 'Fluchtig bis zum deja vu'（匆匆浏览直到过分熟悉）。——英译者注

欣然而乐）开心取笑。尤其在面临大自然特定对象之际，执意运用感官判断力的做法委实是幼稚可笑的。但这也表明与大自然的关系，一种无与伦比的、要比与大自然所赐之物的关系更为密切的关系，尽管那种关系可使人获得完全的满足，并赢得人们的赞美。从一方面说，用理智米观赏自然景致的思想，是以理性主义与追求和谐快畅（当然受时间限制）的心态意趣为前提的，这种心情即便在非人性的自然界里，也急切地假设出与人类目的的共同点来。而在另一方面，该思想受到一种自然哲学的鼓舞，这种哲学曾得到譬如歌德和谢林等人的宣扬，它将大自然解释为具有内在意义的东西。这一观念连同使其得以问世的那种对自然的感知，犹如落花流水而一去不返。

对自然的批判不只是走向绝对精神的傲慢行为。受到批判的客体可为这种批判提供一些佐证。自然万物可被视为美的，这是确确实实的，那么，经验主义命题反之亦然。也就是说，诸如托斯卡纳（Tuscany）的景观比伯明翰或匹兹堡（Birmingham or Pittsburgh）的环境更美的表述一定是有其道理了。如前提及，自然美的衰落与自然哲学（Naturphilosophie）的黯然失色是彼此关联的，因为两者的经验基础已经发生巨变。自然美遭受到与教育相关和类似的命运：它越是延展扩张，其资源越是受到严重的消耗。

洪堡对自然的描述在文学中是独一无二的。例如，他在描绘十分动人心魄的比斯开湾（Bay of Biscay）时，将康德论崇高中最有力的段落因素与阿伦．坡（Poe）对大漩流的描写结合在一起。但它们因为局限于其特有的历史状况而不能复活。索尔格（K·W·FSolger）和黑格尔从后种描述那初露倪端的不确定性中推断出自然美的低劣性。这是一种错误。歌德企图区别值得一画与不值一画的客体的做法也是一个错误。这使他误入歧途，对寻求图案的基本花纹与城市景物画推崇备至，这一偏爱后来成为令人难堪的泉源，使得尤比利（Jubileeedition）歌德文版的编者颇难为情。虽然歌德对自然的论述兴许拘泥于

分门别类的狭隘之见，但若仅从其比较具体的角度来看，依然要比那种认为万物皆美的四平八稳的普通观点略胜一筹。与此同时，何为自然美的界说已被绘画艺术的发展颠倒了过来。现今，甚至连十分圆熟的思想（类似描绘落日的垃圾画在事实上是如何歪曲真正的落日之美的思想）也由于枯燥无味的重复而变成内容空虚的东西。

不能把目前自然美理论的这种衰亡败落的原因，归咎于（可以补救的）思维的弱点，或者归咎于思维对象的贫乏。相反地，自然美是由其不可界说性（undefinability）得以界说的，这种不可界说性正是对象及其概念的一个方面。作为不确定的东西，自然美敌视所有一切界说。它不可界说，颇像音乐，舒伯特的音乐正是从这种与自然的抽象近似性中汲取了大量的灵感。自然中的美，如同音乐中的美一样，就像转瞬即逝的火花，你刚要捕捉它时，却一闪眼不见了。艺术既不摹仿自然，也不摹仿个别自然美。艺术所摹仿的是自然美本身。这便正确地指出，作为整体的美学悖论与自然美的悖论有着密切的联系。美学的题材也像自然美的不可界说性一样得到否定性的界说。这正是艺术为何需要哲学来解释的原因所在。艺术不可言哲学之所言，尽管唯有艺术才能将其道出：其方法在于"此处无声胜有声"或不言而喻。美学的悖论是那些关乎美学题材的东西。正如瓦勒里所言："优美之物兴许要求依样画葫芦似地模仿事物的不确定性。"① 断言自然界的某物比另一物更美乃是语言的暴行。这种暴行内在于自然美的概念之中，其目的在于区分差别。事实上，对自然美持盲目态度者，往往被视为没有艺术素养的个体的原型。

有关所有这一切的许多原因，均在于大自然的语言的谜语特质（enigmatic quality）。这委实是自然美的不足之处，而且正如黑格尔所说的那样，这反而很有可能促进艺术的发展。因

① Paul Valery, Oeuvres (Paris 1957), vol.2, p.681.

为，同自然美相比，艺术使转瞬即逝的东西得到客观化，从而使其永恒长存。在此意义上，而非推理性逻辑意义上，艺术是观念性的（conceptual）。面对自然美，主观思想的虚弱无力和自然美的客观力量一并要求自然美之谜反映在艺术之中，藉此以缺乏彻底的概念性界说的概念术语来确定自身。《漫游者之夜曲》（Wanderer's Night Song）的确是一首上乘之作，因为诗中的主体没有说话——更确切地说，该作品使主体保持沉默，这在所有伟大而优秀的艺术中均是如此；取而代之的是，大自然那无予言表的特点，在这首诗中得以模仿。假若关涉形式与内容之巧合的法则并非空洞无物的遁辞而是别的什么东西，那么，歌德的这首诗便是这一程式的更富真谛的范例。

9. 大自然作为一种调适密码

大自然的美是事物中非同一性（non-identity）的残余，有时候它们在其他方面受到普通同一性的迷惑。只要这种迷惑力延续不断，非同一性就没有什么实证的存在。因此，自然美依然是偶尔发生的和不确定的。但它所允诺的东西非常有意义，自身超出主观的感受范围。在优美事物面前所生的痛感（在人于自然界的体验中，这种痛感尤为生动），既是对美所允诺但从未展示之物的思慕之情，也是面对欲美不成的现象之缺陷时所受到的磨难。这也同样适用于艺术。事实上，观赏者在不知不觉或无意之间，与艺术作品签定了一项合同，以作品与其交谈诉说为条件，立誓臣服于该作品。在保证接受之际，个体遵从相同的逻辑，就像他自己在自然界随心所欲地呼吸新鲜空气一样。如同任何一种允诺那样，大自然的优美之物，在其仅作为一种允诺方面是虚弱的，可当其一旦为人接受而不可抹灭之时则是强大的。由于文字试图将大自然的语言交付于另一外来语言之手，故而倾向于虚张声势，搪塞大自然。但这并非是

说，在期待人们注意的那些南部国家里，不可能有晴天白日，这里暂且不计此类表述中似乎隐含的那种目的论谬见。在这样的日子来临之际，并且在其一开始就散射出同样安然恬静的光芒时，其中似乎就铭记题写着一则启示，说是并非所有一切已经丧失殆尽，或者（更为肯定地）说万物将安然无恙。①

坐在床上，死亡；
而你们，心肝儿，注意听讲：
手指闪烁的朝霞，
身披黎明的蓝光，
一位老翁说道：
在上帝、在未脱生者的地方，
我和你们宣告：
凡界，可别愁眉苦脸、杞人忧天，
一切依然归于你，因为日日变新颜。

大自然那最为古老的维度之形象，通过一种辩证的转折变化，成为崭新的、尚未人化的和可能的事物的密码。作为该密码的自然界，不单是存在的事物，而是意味着更多的东西。于是乎，仅考虑其存在方面看来有损于自然的价值。那种有关自然正是如此表明自身的陈说是没有意义的，因为自然界的语言并非是命题式的。其语言也并非是虚幻慰藉的语言，或者只是人们渴求慰藉的回声。自然美所包含的这种不确定性是神话之歧义性的传代物。相反地，作为神话之回声的慰藉，由于成为外显自然的一种功能故而脱离开神话。

与黑格尔的看法相反，自然之美接近于真理，除了它在最邻近的时刻将自个搞得黯然失色或面目全非之外。（艺术后来也从自然的美丽事物中接纳了这一点。）除了以一种初期而短

① Borchardt, 'Tagelied' (Diurnal Song), Gedichte, p.104.

暂的方式之外，大自然并非存在于美的维度之中，这一事实便与作为一种无休止的恶运的巧妙伪装——即拜物教和泛神论的伪装——划清了界限。人们有意避开自然美的原因在于：他们担心，为了把握住似乎已经充分显现出来的自然美，会使自然界的尚未人化性（nature's not-yet）毁于一旦。大自然的尊严在于尚未人化的这一特质，它凭其表现方式来抵制一切有意人化（intentional humanization）的企图。尊严乃是大自然留给艺术的另一遗产。在艺术中，尊严融入艺术的遁世本质之中，荷尔德林宣扬这一思想，认为艺术必须拒绝关注任何实用功利要求（demands for practical utility），不管这些要求是否会由于某种更高的人类目的而得到强化。今天所谓的"交流沟通"（communication），是要精神适应于有用的目的，更为糟糕的是，想使精神适应或迎合商品拜物主义。无独有偶，"意义"这一同样时髦的术语也陷入这些令人遗憾的发展羁绊之中。

在艺术领域，大自然那有意义的沉寂余象，类似连续性、结构或自足的寂静等特征。自然美既有别于一种主导原理的思想，也不同于对任何原理的否认。自然美就像是一种调适状态（state of reconcilization）。

10. 黑格尔批判自然美的再批判

黑格尔在进而考察艺术美之前，承认了自然美的必要性。[①] 他说：

"作为在感性上是客观的理念，自然界的生命才是美的，这是因为，真实（即理念）在它的最初的自然形式（即生命）里，直接地存在于一种个别的适合

① Hegel, Aesthetics, vol. 1, p. 123.

于它的实在事物之中。”

这句话旋即贬抑了自然美，代表着何为演绎美学（Deductive aesthetics）或“结论美学”（Konsequenz-Asthetik）的一个范例；此说是实在与理性同一的产物，更确切地说，是限定自然作为在其不同物中的理念的产物。从此以后，黑格尔便把理念形而上地赋予自然美。他从实在的神正论（theodicy）中引出了自然美；就是说，由于理念只能被视为自我实现的东西，因此，其基本的显现方式或“最初的自然形式”，便是“适合于它的”而且因此也就是美的了。黑格尔随后以一种辩证的方式，为这一让步限定了范围。他没有继而坚持视自然为精神的观点，而是转而强调（兴许与谢林展开论争）自然契机是在其不同物中的精神。大自然并非直接地还原为精神：我们将批判思想的这一重要发展归功于黑格尔。他的动态概念化思想（notion of dynamic conceptualization）的前提是：真实不能直截了当地予以表现，相反地，它务必以区分特殊的、有限的、死亡的和虚假的事物为目的。这便澄明了黑格尔《美学》中的自然美为何刚一引出就猝然消匿的原因。黑格尔接着说道：①

> “但是，由于这一纯然感性的直接性，有生命的自然事物之所以美，既不是因为它本身或从其本身的美中产生出来的，也不是为着要显现美而产生出来的。自然美只是为其它对象而美，这就是说，为我们而美，为理解美的心灵而美。”

这已经偏离了自然美的本质，自然美在这里成了对某物的回忆，此物不仅仅是为他者而存在。黑格尔对自然美的批判，与其《美学》中比较基本的倾向是一致的。即：倾向于在客观上摆脱主体的偶然伤感情绪。具有讽刺意味的是，这种美恰恰是

① Hegel, Aesthetics, vol. 1, p.123.

独立于主体及其创造力而存在的，而黑格尔则怀疑主体创造力具有主观缺陷，从而直接将自然美的直接性与主观性等同起来。

在黑格尔的美学及其语言学说中，普遍缺乏对交际沟通的无意义因素的了解。[①] 若以黑格尔来反观他自己，我们会提出这样的论点：黑格尔把自然界定为在其他者性中的精神（spirit in its otherness），不仅使两者彼此分隔开来，而且也使两者联结在一起。这种关联在黑格尔的《美学》或自然哲学与其他地方，尚未得到充分地探讨。在《美学》中，黑格尔的客观唯心主义流露出一种有利于主观精神的、赤裸裸的、几乎缺乏考虑的偏见。自然美作为一种突如其来的有关至善的允诺并非是独立的，而是有赖于其对立面——主观意识，以便达到赎救的目的。此说在这一程度上是正确的。黑格尔对自然美的批判，是相当中肯的，这与他对美学形式主义的批判是相吻合的，这后一种批判也是对 18 世纪那种滑稽的享乐主义的批判。享乐主义曾遭到 19 世纪资产阶级精神的强烈谴责。黑格尔这样写道：[②]

> "自然美的形式，作为一种抽象形式，一方面是得到定性的因而也是有局限性的形式；另一方面它包含一种统一性和自己对自己的抽象关系。这种形式就是人们所说的整齐一律，平衡对称，符合规律和最终达到和谐"。

在其他地方，尽管黑格尔对涌现出来的不和谐力量表示过某种同情，但他对不和谐在自然美中有其自身位置这一事实则听而不闻。在黑格尔的美学理论登峰造极之时，它超前于当时的艺

---

① 参阅 T.W.Adorno, Drei Studien zu Hegel (Frankfurt 1969), 3rd ed. pp.119 and 123f.

② Hegel, Aesthetis, vol.1, p.134.

术；只是在黑格尔之后，美学理论才转化为中立的和伪善的智慧；同时开始落伍于当时的艺术。黑格尔抽掉了一度作为自然美基础的形式和数学关系，而以有生命的精神取而代之。整齐一律的美是一种“抽象的知解力所能把握的美。”[①]黑格尔将其说成是平庸的和次等的美。遗憾的是，他对理性主义美学的蔑视影响了他的判断力，结果，他甚至没有意识到大自然从理性主义美学的概念之网中漏掉了。事实上，次要的观点是在从自然美转而讨论艺术美的当节出现的，黑格尔在此处写道：“现在，（自然美的）这一基本缺陷使得我们有必要去进一步认识理想，这种理想在大自然中是寻找不到的，自然美与这种理想美相比，显得是次要的美了。”[②]自然美是“次要的美”（subordinate），这并非在于它自身，而在于观赏者的观念中。的确，艺术的定性大于自然的定性；但是艺术中的表现原型与其说是人类精神，毋宁肯说是大自然。理想的概念，对想要“纯化”自身的艺术来说如同一个路标，这恰恰是一种外在的先决条件。唯心主义对自然界无灵物所持的傲慢态度，因艺术不单纯是主观精神而付出了代价。永恒的理想便成为无生命的膏药。在德国文学里，黑贝尔（Hebbel）的境遇兴许可以对此作出最好的说明，他与黑格尔的立场相当类似。

黑格尔以理性主义方式，从自然的缺陷出发来推论艺术，几乎完全从其历史起源角度对艺术加以抽象概括。[③]他写道：

> “所以艺术美的必要性是由于直接现实有缺陷，艺术的职责在于它须把生命的现象，特别是把心灵的生气灌注现象，并按照其自由性，将其表现于外在的事物，同时使这外在的事物符合它的概念。只有这样，真实的东西才会从它的时间性环境中，从它的在

① Hegel, Aesthetics, vol. 1, p.134.
② Ibid., p.142
③ Ibid., p.152

> 有限事物行列中的浪游的迷途中，解脱出来，与此同时，它才会获得一种外在的显现，通过这种显现，人们窥察到的不是自然与散文世界的贫乏，而是一种与真实相适应的客观存在。……"

这段话表露出黑格尔哲学的如下基本特征：自然美处于这种状况只是因遮蔽（beingeclipsed）所致，于是便成为艺术美的存在理由。艺术还负有一种"使命"，即为一种神秘的确定的目的服务，对起码可以溯至德阿伦勃特（d'Alembert）和圣西蒙（Sait-Simon）的资产阶级母题来说委实如此。但是，被黑格尔视为自然美之缺陷的东西（也就是它逃避概念界说的事实），实际是美自身的本质。另外，在黑格尔从论述自然过渡到论述艺术的过程中，人们无处寻找"取消"（aufheben）一词那著名的矛盾心理。在黑格尔看来，自然美在艺术美中消失得无影无踪，未留下任何可以辨认的痕迹。他将自然美视为前审美（pre-aesthetic），因为它并非渗透着或取决于精神，可他没有意识到专横的精神与其说是艺术的本质，毋宁说是一种工具。

黑格尔还把自然美说成是散文气味的或枯燥无味的东西。如此一来便正确地指出不对称现象，虽则黑格尔不知不对称与自然美的关联是何等密切。更为重要的是，在摒弃散文之际，黑格尔完全没有理解现代艺术的演化，这兴许会被视为散文在向形式律自身中渗透蔓延。散文是世界之清醒状态在艺术中的持久反映；也就是说，散文不仅仅是艺术对狭隘的功利目的的适应结果。假如像黑格尔那样，人们对散文望而却步，那么就会成为关涉风格的独断信条的牺牲品。在黑格尔时代，不可能完全预料到这种散文的发展趋向。它肯定不同于19世纪的现实主义，而是指涉自律性方法的演进（evolution of autonomous methods），这类方法与再现性和传统主题（topic）毫无关联。论及散文的兴起，黑格尔的美学是古典主义的和反动的。虽然在康德那里，美的古典主义概念仍与自然美相一致，但黑格尔

则为了主观精神而牺牲自然美，同时又使主观精神服从于外在的并且与其不相一致的古典主义。其原因兴许在于：黑格尔担心他自己（所充分应用）的辩证法会超越美的理念。就对康德形式主义所展开的批判而言，黑格尔所应当强调的是具体的和非形式的东西。他恐怕无意进行这种批判。这兴许正是他为何把艺术的物质契机错当成艺术的客观内容的原因。通过摈弃自然美的短暂性相以及所有其他非概念维度，黑格尔使自己对艺术的中心母题变得麻木不仁，而这正是为了在转瞬即逝的现象中捕捉真实的东西。黑格尔的哲学没有理解美的事物。黑格尔凭藉理性的中介之总和（sum total of reason's mediations）将现实与理智等同起来，并借助主观性把对每个存在物的操纵予以人格化。在事物的这一结构中，非同一物仅仅扮演着主体性之枷锁的角色。无论在什么地方，黑格尔都未把对非同一物的体验界定为审美主体的目的或审美主体的解放。因此，先进的辩证法美学（dialectical aesthetics）必然会对黑格尔等人的哲学提出批评。

11. 自然美向艺术美的过渡

如果从辩证的意义上来看待自然美向艺术美的过渡，那么它便表明自身是支配发展过程中的一个过渡时期。意象中受客观支配的东西、以及同时因其客观性而超越支配的东西，我们应当称其为艺术意义上的美的东西。艺术作品变得不受支配，是由于采取了我们对大自然所展示的那种审美行为，并将其变通移植到以物质劳动为模式的生产作品之中。艺术作为支配和调解的语言（language of both domination and reconciliation），意在将生气灌注于内容，也就是复活自然语言试图以隐秘的、几乎是不可知解的方式诉说给人类的那些东西。在这一点上，艺术作品与唯心主义哲学有共同之处。即：两者均想在与主体

的同一性中取得调和。艺术成为哲学的范本而非相反，这在谢林那里表现得相当明确，在所有唯心主义哲学中则心照不宣。艺术作品将人类的支配范围扩大到极至，这并非是在一种实际的意义上、而是在假定自身的范围意义上，它借助自个的内在性而有别于真正的支配，从而否定了后者的异律性状态。

唯有这一极端中，两相对立（不是通过艺术向自然的虚假转变）是指彼此依赖以便调和的双方。艺术作品愈是想从宗教意义上摆脱自然性以及避免模仿自然，反倒愈加接近自然。审美客观性是对自然之自在存在的反映，它使主观目的论的整个契机处于显著地位，其结果使艺术作品类似于大自然。相形之下，一切特别的相似性是偶发的，物似的，并且与艺术是不一致的。

一件艺术作品的客观性亦可称之为必然性。正如本雅明所指出的：必然性观念一直被研究理念的普通历史学家误解了。这些历史学家试图把握或证明有些现象，主要是那些不能以任何其他方式取代或盗用的现象，于是他们就称其为必然现象，譬如，把某些枯燥无味的音乐说成是某一重要事物的必然开端。无人能够证明这种必然性，无论是就没有历史联系的艺术作品数目而言，还是就彼此之间的风格关系来讲。继自然科学（而很少是心理学）时兴之后，如此明显的整齐一律现象便消遁了。不能把艺术中的必然性视为更为科学的东西；我们说必然性存在于艺术之中，这是就一件作品来讲，它凭藉其奥妙的整一性的纯然价值及其只如此这般的确定性，传达出就得“在那儿”的印象和抵制所有对其存在表示质疑的思想的印象。艺术的自在存在（being-in-itself）并非是对某一实物的模仿结果，而是对一种将要出现的自在存在的预料，是对一种通过主体来规定自身的未知物的预料结果。艺术作品表示出有一种自在物，但却没有说明它为何物。

事实上，艺术在过去两百年里所经历的精神化过程，虽一直允许艺术取得成熟的地位，但并未表明艺术与自然的疏远关

系。就是说，精神化的所作所为，是一种由具体化了的意识娓娓述来的阐释活动。真正说来，随着艺术的发展成长，它与自然美就越加接近。那种过于简单化地把艺术的主观化趋向和与主观理性一致的科学发展等同起来的艺术理论，可能具有某种道理，但却忽略了艺术发展趋势的本质。这种趋势便是：艺术旨在凭藉人的手段来实现对非人性事物（the non-human）的明确表达。艺术作品中的纯表现，摆脱了包括所谓的自然物在内的一切干扰性因素，[①]为了共同的利益而与自然结合在一起，譬如在安东·韦伯恩（Anton Webern）那最为真实的作品中，它们凭借主观敏感性全都转化为纯粹的声音，而这种纯音又转换成自个的对立面：即大自然之声，既富有表现力，又能言善辨，于是便成了语言，而不是以自然主义方式复制出来的那一部分。

在目前的理性化（rationalization）阶段，对艺术作为一种非概念语言（non-conceptual language）的主观详述，是唯一的形式，其中反映出某种犹如神圣创作语言的东西（这一悖论的隐涵在于该种反映是无形的或看不见的）。无论怎样，艺术试图模仿一种人们意想不到的表现方式。意向只是艺术的载体。艺术作品愈是完美，它愈是把意向抛在后边，弃之不顾。间接的大自然，即艺术的真实内容，一旦被视为直接的大自然时便是虚假的了。尽管大自然的语言是默不作声的，但艺术试图使这种无声变为有声。如此以来，艺术常常面临失败的危险，这是由于教授大自然说话的思想观念（一种巨大的努力），与这种意想不到的结果之间，存在着不可克服的矛盾。

---

① 此处读作‘…Kunstwerke, befreit…’（……艺术作品，解放……）而非‘…Kunstwerke befreit…’（……艺术作品解放……）。——英译者注

第5章

艺术美：显现、精神化与直观性

1. “增值”即表象

自然美想要说的显得比其实际本身要多。既然艺术背后隐含的理念旨在探索自然美在其大自然的偶然环境中的这一“增值”（plus）现象，结果利用了自然的表象并使其得以确定，这便意味着对其非现实性的否定与其它一些东西。艺术那人为的增值（man-made plus）并不凭借自身向艺术作出任何形上学内容（metaphysical content）的保证。我们如若认为那后者是琐碎无效的，这并非意味着艺术作品不会设定一种表象的增值。艺术作品之所以成为艺术作品，是因为它们产生那种盈余（surplus），这正是它们的超越性（transcendent quality）所在。尽管如此，它们并非是发生超越的竞技场，这正是它们为何也

与超越分离开来的原因所在。艺术作品中真正的超越竞技场(true arena of transcendence)是作品之契机的整合过程。通过争取和适应整一性的努力，艺术作品的契机超越了其表象。但这一超越可能是虚假的。只有通过实现这一超越，艺术作品方可成为精神实体(spiritual entities)，这并非是靠表现某种异律性意义的载体的作用。作品的超越存在是其口头或书面语言，但却是一种没有意义的语言，或者更确切地说，是一种意义被压缩或被遮蔽了的语言。当它作为主观中介客观地展现自身之时，其后果更显得杂乱无章。

如果艺术未能取得超越，那么它便达不到艺术的标准，并且成为非艺术性的、非实体化的东西了。如果艺术追求超越但却视其为一种效应，那么也会走向反面，也会出现上述情况。这表明了现代艺术的一个基本特征。如果作曲被看成是背景音乐或者仅仅是材料的改写，那么就是败笔。同样地，绘画如果可以被分解为几何矩阵，而这种矩阵又依赖于这种分解，那么也非成功之作。因此，脱离艺术作品中所使用的数学形式是颇为重要的。所期望的那种刺激性是毫无益处的；事实上，它甚至不会实现。艺术作品的悖谬之一就是：它们设定一些无须设定的东西。这便是衡量其实体性的一个尺度。

2. 审美超越与丢掉幻想

若想描述艺术的增值情况，仅依据整体大于部分之和这一格式塔心理学术语是不够的。艺术的增值并非就是某种整体性的语境(holistic context)，而是某种与整体相分别(尽管为整体所传达)的东西。总体语境中的诸艺术契机，所模仿的是流落在这种语境之外的东西。

这里，我们遇到了历史哲学上的自相矛盾问题。本雅明的韵味观(notion of aura)与这里所说的表象的增值十分类似。

他在谈及一直存在一种诬蔑韵味的倾向这一事实时，认为该倾向始于波德莱尔及其反对“氛围”（atmosphere）[①]的结构。在波德莱尔那里，艺术表象的超越既有人追求，也遭到否定。从这一角度来看，艺术的非实体化不只是艺术终结的一个阶段，也是艺术的逻辑发展。同样地，尽管今日义旗四举，普遍反叛韵味与氛围之说，但表示那种增值犹存的喧闹声绝未消遁沉默。要认识到这一点，你只需将布莱希特的一首好诗（这似乎像是一句客套话）与反对传统诗歌的作家所写的劣诗比较一下就足矣了，他们违背传统的作法使他们完全返回到太古时期的前审美状态（Pre-aesthetic conditions）。促成诗人布莱希特之杰出地位的是下述事实：在他那些清醒的丢掉幻想的诗作中，有一维度完全不同于表面上过分简单化了的陈说。[②]

贝克特作品的特征是无予言表性（speechlessness），在此无予言表性中，审美超越（aesthetic transcendence）与不抱幻想（disenchantment）取得一致。由于没有意指的语言是没有话语的语言，所以它与无声或缄默有着非常密切的关系。与超越十分近似的因素是表现，兴许每种表现均以某种方式成为一种沉默（falling silent），就像在现代音乐中那样，表现一般在它行将消失的时刻才那么强烈，或者在一种乐音完全从密集的整体结构中分离出来之际才那么强烈，这表明艺术进入了其自然而然的时刻。

---

① W. Benjamin, 'On Some Motifs in Baudelaire', in Illuminations (New York 1969), pp. 155–200.

② 卡勒（Erich Kahler）首先认识到这一点。布莱希特（Brecht）描写两只鹤的那首诗可谓范例。参阅 'Die Liebenden'（《情侣》）, in Bertolt Brecht, Gedichte (Frankfur 1960), vol. II, p. 210.

3. 启蒙与震动

艺术作品中的表现瞬刻并非是它们向作为直接现实的材料水平的还原，而是一种复杂的中介现象。表象在该词真正的意义上是那个的表象。如今，在此意义上，当艺术作品侧重其现实存在的非现实性时便成为表象。无论它们会多么明显地现实化为永久的产品，譬如鉴于其材料，它们也依然是某种短暂突然的东西，是借助其表演似的本性加于它们的。面对一件重要作品而产生的惊讶感，则是上述情况的主观显示。这关系到所有艺术以及自然美与音乐的类似性，一种回还往复在冥想中的类似性。

凭藉耐心的凝神观照，便将艺术作品置于运动之中。这表明艺术作品确是具象化时代中的史前震动的余象（after-images of prehistorical shudders），它恢复了以具象化对象为背景的原始世界的恐怖状态。无联系物（譬如说一方面是带有轮廓的个别客体，而另一方面是暗淡失色的本质）之间的差距越是显而易见，对艺术作品的凝视越是空空如也——此时使人想到这一事实：除了这种差距之外还一定存在着别的什么东西。由于原先的震动依然残存，艺术作品通过成为这种震动的余象而将其客观化或外化。很久以前，人类在对于自然界感到无能为力的情况下，委实恐惧那支配人类的震动现象，其后，因震动消失而生的恐惧感也同样强烈且合乎情理。启蒙总是伴随着恐惧或担心，担心促发启蒙的真理性，将会在其发展过程中被当作牺牲品。从其本身来看，启蒙越来越远离自个的目标，该目标具有某种客观的确定性。因此，在其具有真理性的理想的影响和制约下，启蒙被迫维系其倾向于以真理性的名义予以抛弃的东西。

艺术作为缪斯之母（mnemosyne）起着这种维系作用。艺

术作品的显现瞬间是消亡与维系倾向之间的悖谬式融合或平衡，因为艺术作品在同一时刻既是静态的也是动态的。达不到文化所认可的标准的艺术样式，譬如像马戏团与各种表演中的舞台造型，甚至像17世纪的机械喷泉艺术，均突然脱口道出严肃艺术是试图当作某种先验的奥秘而隐藏起来的东西。它们也是开明进步的，因为它们想要把震动的记忆（这在史前时期是无共同的比较尺度的）译释成人们可以理解的词语。黑格尔对艺术的论述，就是想要消除触及到这一点的奇异性strangeness）的尝试。人工制品将震动从其神秘的自欺欺人或虚假的信仰中解放了出来，这种信仰以为震动是一种自在体，无须将其完全等同于主观精神。艺术作品的这种日益增长的独立性，也就是它们的人为的客观化过程，使得其震动作用显现为一种似乎完全有增无减的和闻所未闻的东西。异化行为(act of alienation）是那种客观化过程的组成部分，它在所有艺术中起一种矫正作用。艺术作品已经中立化，在性质上变成神的显灵之物。在史前诸神受到拜膜时的短暂表象与艺术作品之表象中的永恒原则之间，存在一种关联；相反地，它们绵延得愈是持久，其外显性的显身现象（bodily presence）愈是短暂。

这里所用的表象观念（notion of appearance），与超自然的表象或幻象概念有着十分相似之处。艺术作品与幻象串通一气，当一种幻象超出人们的意向所及和大千世界所及时，情况更是如此。那些完全失去幻象的艺术作品仅仅是些空壳而已，甚至还要更糟，因为它们毫无用处，不像空壳。比较而言，当艺术作品自身处于与超自然力量极端对立的位置时，也就是处于主观设定的不可避免的建构中时，便会更为明显地唤起史前那种超自然力量（mana of prehistory)。此刻，艺术作品假定一种确实的形状，从中构成自身，作为出自其特殊契机的一个总体；这在以前至少对传统艺术来说确是如此。除了广泛散布于作品中的表现因素之外，最为丰富的客观化瞬刻只有当艺术作品刹那间具体化为表象之时才会出现。艺术作品通过取得自

身的物态性（thinghood），也就是其人为的客观化，而超越了事物界（world of things）。当事物与表象闪光发亮时，艺术作品便开始表述自己。它们是注定要显现出来的东西。其内在过程将自个外化成作品本身的作为，而非人类干预和目的性活动的产物。

4. 艺术与反艺术

焰火现象（the phenomenon of firecracks）可以被视为艺术的一种原型（prototype）。由于这种现象转瞬即逝，而且由于它旨在给人以简单的娱乐，所以一直很少为美学所注意。再就是保罗·瓦莱里，他也是一种例外，他的某些思想导致了对反艺术的普遍关注。焰火乃是精妙的幻象。它们是一种经验主义表象，不受一般经验主义存在（empirical being in general）、也就是那种具有绵延性的东西的连累；它们是天堂但也是人工制品的标记；它们也是危机紧迫的征兆，昙花一现，转瞬即逝，但我们从这种征兆中感知不到任何意义。美学领域在完全无用性和短暂性方面的分化，不只是对这种领域在形式上的界定。将艺术作品从难免有误的经验世界分离出来的并非是其较高的完美程度，而是其将自身具体化为类似焰火那样的艳丽夺目且富表现力的表象的能力。它们并非就是经验现实的对立物；事实上，有关艺术作品的一切的一切，均会成为对立的他者（opposite other）。我们的前艺术意识（pre-artistic consciousness）十分直接地注意到这一点。由于该意识屈从于这种诱惑，于是便把我们导向艺术，而自个则介于艺术与现实世界之间。这一前艺术之维受到利用的危害，最终遭到艺术作品的排斥；但在一种升华了的形式中，它继续存留在作品里。艺术作品并不具有那么多的空想，诸如给人以感性愉快之类，这种愉快由于作品成为精神性的东西已经遭到杜绝和否认。

换言之，我们可以通过考察那些被审美敏感性长期忽略的现象来讨论一下什么是前艺术的东西。马戏就是其中的现象之一，马戏是低级艺术的一种残余，正如我们将会看到的那样，它被称之为反艺术的艺术（不知妥当与否）。在法国，对马戏感兴趣的是立体派画家，在德国则是剧作家法兰克·韦德金德（Frank Wedekind）。据韦德金德所言，马戏是人体艺术（bodyart）。这意味着马戏表演的落后与精神艺术形成对照，马戏表演的作用在于作为精神艺术的模式，因为人体艺术是无意向的（non-intentional）。凭藉其纯然的存在，每件艺术作品作为一种与异化相反的实体，会唤起但却不模仿马戏表演；如果艺术作品模仿马戏表演，那它就会失之为艺术作品。艺术成为一种形象，但不是直接作为幻象，而是通过反幻象倾向。另外，艺术的前艺术之维，还是艺术的反文化特征的提示——它使非反叛的对立面上升到经验主义生活的水平。

同样，重要的艺术作品意在使反艺术的维度成为已有。事实上，当反艺术被完全剔除肃清时，艺术也就不再是艺术了，因为它在理智的室内音乐家没有游移不定的小提琴手的地方，在戏剧欠缺舞台魔术之迹象的地方，颇有些幼稚的味道。甚至在贝克特的《残局》（Endgame）一剧中，观众以期待的心情看着帷幕徐徐升起；抛开帷幕的演出，是想依靠一种雕虫小技来取得不可思议的效果。如今，在帷幕升起之前，有一种期待的瞬刻；就是说，人人都期待着一种幻象。贝克特的剧作，似乎想要借助那些日落与黄昏时的典型灰色调，来驱除马戏表演的多彩纷呈性。这些剧作忠实于马戏表演，众所周知，它们无论在舞台演出方面还是在贝克特的反英雄气质的主角方面，均是以马戏团的小丑和早期电影院的打打闹闹的喜剧为模本。除了其严峻而简朴的状态外，贝克特的剧作并未完全摒弃服装和布景：譬如，克劳夫（Clov）这位想要挣脱但未能如愿的仆人，身上穿着一位英国旅行者那可笑的过了时的衣服；《快乐的日子》（Happy Days）中的沙丘在地貌造型上类似于美国的

西部。同样令人不可思议的是，最为抽象的绘画创作，已知其材料及其视觉组织，依然保存着它们声称要予以取消的再现性的痕迹。简言之，就那些未进入庄严和慰安等状态中的艺术作品而论，它们不可能消除所有魅力。事实上，由于它们成功地压抑了魅力而突出了沉闷，故而变得更加富有魅力。艺术作品的机能缺乏与各个时代的多余的游民具有某些共同之处，就像那些游民一样，它们对不动财产和沉积的文明表示厌恶。

事实上，今日艺术的最大难题之一在于：它对于幻象虽感羞愧难当，但却无法将其抛开。按黑格尔的意思，艺术不再是“实体性的”了。但它从里到外则变得那样透明清晰，这便是幻象的构成本质。该幻象一旦被视为透明的虚假（transparent untruth），那就会使艺术本身的可能性受到破坏。在威廉统治时期的德国，军队中一则愚蠢的笑话抓住了这一动态的要害。这则笑话说的是一名军官的参谋人员，在他轮休的那一天接到上司发布的向动物园进发的命令。当他回令时，由于十分激动，于是便说：先生，这些动物已不复存在了。

这类反应兴许会激起审美经验，尽管这对任何一个艺术概念来说当然是不利的，充满青春活力的震惊感会将艺术连同动物一起消除。保罗·克利的《安格鲁斯·诺乌斯》（Angelus Novus）一画，颇像印第安神话中的半人半兽一样，会激发起这种震惊感。

在每件艺术作品中，常显现出一些不存在的东西。艺术作品所编造出的这种显现特性，并非来自经验式存在的那些迥然相异的因素，相反地，从这些因素中艺术作品构造出成为密码的灿烂星座。同样，艺术作品并不把这些密码置于我们眼前，仿佛它们真的存在似的，那只是幻想所为。将一件艺术作品的密码（其幻象的一个方面）与自然美区别开来是由于下述事实，即：虽然两者拒绝作出单义的判断（univocal judgements），但前者（即密码）从形式角度及其处理潜藏之物的方式角度来看，具有更大的确定性。在此方面，艺术作品似乎要

与其主要对手——带有综合性的外延思维——一争高低。

5. 非存在物

当一种非存在物（non-existent）被看成似乎就是实在的东西时，就会出现艺术的真实性问题。从其形式上看，艺术可望给人以非实在的东西。在客观意义上，艺术要求（无论这种要求是怎样拐弯抹角地提出来的）它务必能够得以存在，这是因为有些东西显现了出来。美的事物激发起一种抑制不注的渴望，即实现一种承诺的渴望。依柏拉图之见，哲学在其童年时代曾找到合适的字眼来表达这种感受。人们认为现代唯心主义艺术哲学所存在的致命弱点在于：它不能履行那幸福的承诺（Promesse du bonheur）。由于从概念上把艺术作品限制压缩为其象征性内容（Symbolic content），唯心主义学说违背了艺术的精神，因为艺术中的感性契机并非是观赏者的满足感所欲求的东西，而是精神所承诺给予的东西。

浪漫主义惯于把幻象等同于艺术中一般的东西。如此一来，它抓住了基本点，但却情不自禁地过分强调其重要性，将幻象奉为一般艺术的特殊的（被宣称为无限的）行为模式。浪漫主义假定它可通过反思艺术的主题，继而探讨艺术那魅力非凡的灵气，然而在实际上，它却不能被确定为一种存在物（existent）或一种基本概念。非存在的幻象依附于个体存在；它表示或代表着包含不了的东西（the unsubsumable）。于是，幻象便否认了占统治地位的现实原则，该原则认为一切事物可与其他事物交换。相形之下，显现物或幻象则不能交换，因为它既非一种迟纯的、可被其他个别存在物取代的特殊存在，也非一种空洞的、依照某个共同的特征可将特定的存在物归类或等同起来的共相。然而，在现实世界中，所有殊相都是可以代替的。艺术如果从强加于它的认同式样中被解放出来的话，就

会通过展示现实本身可能出现的样态的形象而反对可代替性(fungibility)。据此看来，艺术（不可交换代替之物的形象）接近于意识形态，因为它使人相信这个世界上存在着不能交换的东西。鉴于艺术代表不能交换之物，所以一定能唤醒一种对充满可交换物世界的批判意识。

艺术作品趋向于一种语言，其文字与色谱无涉，而且无视任何预定的普遍性。列奥·佩鲁茨（Leo Perutz）所著的一部颇有意义的悬念小说，描写的是一种被称之为“德罗姆特红”(drommet red)[1]的色彩。譬如像科幻小说之类的次艺术门类，也从宗教角度效仿这种题材（相应地导致衰弱）。非存在物突然出现于艺术作品之中是相当可能的，但作品不会一下子将其完全抓住。在艺术中，非存在物通过存在物的断片（fragments）得以传达，并汇聚在幻象之中。

非存在的幻象作为显现实体是否终究存在，或者是否属于幻想世界的范围，这并非是由艺术来断定的问题。艺术作品的权威性在于引起对下述问题的哲学反思，即：艺术作品（作为存在物的形象但又不能把生命灌注于非存在物）如何与为何能够成为压倒存在的形象？非存在物为什么不能自立而非要艺术不可？柏拉图的本体论（偶尔回想起来似乎更适宜于实证主义而非辩证哲学）对艺术的幻想性表示怀疑，唯恐艺术的承诺会对实证的无所不在的存在与理念提出质疑，而柏拉图想要在概念领域里把握住这一点；如果柏拉图的理念在事实上是自在存在的话，那么艺术兴许不复存在，因为没有什么必要。古代的本体论者对艺术通常报以审慎的态度，均想统治艺术以达到实用的目的，因为他们深知，他们所假定的普遍概念并非是美所承诺的东西。柏拉图对艺术的批评之所以不能令人信服，是因为他忽视了艺术否定其材料内容之实在性这一事实。结果，他反而争辩说，所知的这种内容实际上表露出艺术的虚假性。依

① Leo Perutz, Meister des jungsten Tages (Munich 1924), p.199.

柏拉图之见，概念升华为理念的过程与无知盲目地追求艺术的中心方面——形式——关联密切。无论怎样，柏拉图指出艺术的谎言这一举动是正确的。这是一个不容置否的缺点；在任何地方也不能保证艺术将履行其客观的允诺。正因为如此，每种艺术学说也肯定是谴责艺术的。甚至在激进的艺术中，既存在着大量的虚假性，也同样存在着各种可能性的幻想创造，以及非创造或缺乏真正的创造。艺术作品在一场尚未开始的实践中会提前跨出一步。换句话说，无人知晓未来的实践是否将会履行艺术的意图。

6. 形象性

艺术作品如果是幻象或表象，而非摹品，那么也就是形象。尽管意识已经把旧有的震动（shudder）非神秘化了，并藉此摆脱了震动，但是，主客体之间的历史对抗作用经常再生出类似的震动。与此同时，后者，即客体，对主观经验来讲，同远古时期人或物所体现的超自然力量（mana）一样，变得如此陌生且无法测量。另外，形象作为一种力量，使得奇异的具体化产品变成可体验可感受之物。艺术作品理应在特殊（the particular）中抓住一般（the universal），这一般便是经验生活中潜在的连贯性原则（hidden principle of coherence of empirical life）。艺术作品切不可通过假惺惺地强调特殊性，而掩盖了这个官僚化世界中占主导地位的普遍性。

整体性（totality）是近代一种超自然的力量或神力(mana)，是一张涂脂抹粉的面孔（painted face）和一切。现在，艺术作品中的形象已全部转化为整体性。整体性在特殊性(particularity）中要比在特殊细节的综合性（synthesis of particulars）中更能真实地表现自身。这里，艺术忠于启蒙作用，因为它与在其客观构成的形式中所见出的现实，结有一种特别

的非推理性和非概念性的关系；而且，更重要的是，它能诱发那种现实。艺术中所出现的东西，不再是和谐的理想或其他什么理想。今日，艺术的解放性（emancipatory quality）看来主要存在于不和谐与矛盾之中。在其他一些事物中，启蒙作用向来是一种认识，是对理智不戴伪装而想要抓住什么这一情况趋于消亡的认识。通过努力窥察深究行将消亡的震动，启蒙不仅对其提出批评，而且对其进行救助，因为现实仍旧是一种震动之源，即便在其受到理性知解之时。艺术作品挪用了这一悖论。但不可否认，主观的手段—目的理性（subjective means-ends rationality），即特别的和最终是非理智的东西，需要谬误的非理智的飞地（irrational enclauves），并且把艺术当作其中一块飞地来对待。即便如此，艺术在其至为真实可信的创作中，使得这个貌似理智的世界的内在非理性（hidden irrationality）昭然若揭，在此意义上，艺术可谓彰显了社会的真实。在艺术中，谴责与预测被缩略或切分了（syncopated）。

幻象是由某物触发的闪光与存在的瞬间，而形象则是想要捕捉住这一极为短暂的时刻的悖论性企图。艺术作品中的升华超越因素是转瞬即逝的东西；它们通过客观化或外化而成为一个瞬间。在这一关联中，本雅明在论及辩证形象（dialectical images）之学说时，所略述的那种停滞辩证法观念，兴许有所帮助。艺术作品作为形象，表现持久；而作为表象，则再现短暂。体验艺术就意味着在艺术的内在过程处于停滞之时（向来如此）对其进行体悟。顺便提及，这一点兴许滋养了莱辛美学的中心思想，也就是关于一种“丰富的契机”（fertile moment）的思想。

7．“迸发”

艺术作品一方面生产形象和导致持久，另一方面则摧毁形

象。这便是艺术与迸发现象之间的关联，譬如在韦德金德的《春天的觉醒》（The Awakening of Spring）中就有此类见证。在这部剧的结尾，莫里茨·施蒂费尔（Moritz Stiefel）用一把水枪结果了自己，并在最后落幕时说道："从现在起，我无须再回家了。"[①] 此刻，在暮色苍茫之中，河景（river landscape）上弥漫着浓厚的哀伤气氛，这一切在外部事件中表现了出来。

艺术作品不只是讽喻，而是讽喻的灾难性实现。这在大多数近期艺术中尤为明显。艺术所引发的震惊（shocks）标志着艺术之表象的迸发。凭藉这些震动，表象自身，一种先前无可置疑的先验于艺术的东西，在灾难性的烟雾中冉冉上升，首次充分地展示了其真实的本质。这在沃尔斯[②]（Wols）的绘画中表现得十分直截了当。即便这一审美超越的升华发散是美学上的，这正表明艺术作品是如何牢固地（确切地说，是如何神秘地）与其对立面连结在一起的。由于艺术作品十分重视表象，所以明显地脱离了经验主义生活，结果转化为这种生活的反面。今日，艺术几乎是难以理解的，除非作为一种导向，方能预料测知那种启示。

人们如果细察的话，就会发觉即便是貌似平静的艺术作品，也展现出一种迸发性（explosive guality），这与其说是与艺术家那被压抑的情感有涉，还不如说是与那些情感背后的对抗性力量相关。其合力或者均衡方是真正的和谐；其矛盾，正如那些认知上的矛盾一样，在一个对抗性的世界上是不可调解的。当它们凝结为一个将其内在实质外化的形象之时，就会带着这一内在实质的外壳而消散飞逝。如此一来，幻象在为艺术作品化作形象这一事实负责的同时，也将毁掉那种形象性。正

---

① F. Wedekind, Fruhlings Erwachen, in Gesammelte Werke (Munich and Leipzig 1912), vol.2, p.142.

② 德国滴色派画家舒尔茨（Wolfgang Schulze, 1913－51）的笔名。——英译者注

如本雅明在解释波德莱尔那则失去光环[1]者的寓言时所申辩的那样，这个故事并非是描写韵味的消亡，而是韵味自身，这意味着如果艺术作品容光焕发，它们会由于其自身的外化或客观化而毁灭。

如果把艺术界定为表象或者幻象，我们便可以说艺术如同一个目的，在其自身中包含着否定性。表象的凸现拆穿了审美幻觉（Schein/aesthetic illusion）的虚伪性。然而，艺术中的表象和表象的迸发，从本质上讲属历史现象。艺术作品本身并非是一成不变的存在物，而是形成过程中的存在物，其历史性要比历史主义所能令人置信的东西具有更多的内容。按历史主义所说，艺术之所以是艺术，是因为它与现实历史相关。显现在艺术作品中的东西是其内在时间，正是这一内在时间的连续性（continuity of this inner time），在表象迸发之际便分崩离析了。艺术与现实历史之间的关系，是艺术作品像单子（monads）一样构成的这一事实。历史可谓艺术作品的内容。分析艺术作品，如同认识了解积淀（storedup）于其中的内在历史（immanent history）。

8. 集体形象内容

作品，至少是传统作品的形象性，真可谓莱辛所说的“丰富契机”的一种功能。这可以在贝多芬的交响乐中，或者在他对一般奏鸣曲式的处理中找到佐证。在那里，抑制的展开契机成为永恒，而永恒的东西由于被转化为瞬刻而遭毁灭。这表明，譬如像克拉格斯（Klages）或荣格（Jung）等人的形象说，与本书所阐述的艺术之形象性概念之间，有着天壤之别。假如，在将认识分为形象与指号（imageand sign）之后，人们

[1] W. Benjamin, 'On Some Motifs in Baudelaire' in Illuminations.

仍把分裂的形象契机等同于真实性本身，那么，要改正原初分离的非真实性便无从谈起了；相反地，那种非真实性被搞得一塌糊涂，因为形象和概念均受到影响。审美形象（aesthetic images）如同它们是“非实在的”情况一样，也不能转化为概念指号（conceptual signs）。没有一个形象不是虚构的。只有从形象的历史内容角度来看，形象才是实在的；而形象自身则不是实在的。

审美形象并非是亘古不变的。相反地，艺术作品成为形象，就其凝结成客观性的内在作用而言，是要栩栩如生，善于表达的。狄尔泰（Dilthey）率先宣扬的那种对艺术的准宗教的资产阶级的崇拜思想，将艺术形象与其对立面、也就是与艺术家那再现的心理积存相混淆。实际上，艺术家不过是一件素材而已，与艺术作品是融为一体的。这样假设更合情理，即：艺术作品的内在历史性（the inner historicity）——潜在作用与其瞬间显露——是外在历史的一种积淀结果（sedimentation of external history）。其效度作为客观化的结果是集体性的，而且那些激活艺术作品的经验也是如此。像任何语言一样，艺术作品的语言也是通过一种集体性的潜流而构成的。这对那些由公众舆论奉为独特或奇异的创造性产品的作品来讲尤其如此。它们的集体性蕴含在其形象性之中，而不是那种所谓直接服务于集体的“启示”之中。艺术作品这种显著的效度，不会为试图选择适当题材或适当效果的艺术家所侵占攫取。相反地，艺术家必须设法使自己沉浸于那种效度的经验基础之中，以便能够用单子论术语来描述超越单子以外的东西。

确切说来，艺术作品的结果既是一种业已完成的目的的结果，而且也是该作品在化为其形象过程中所经过的轨道的结果。它既是静态的，同时也是动态的。主观经验所提供的形象，并非是某物的形象；这些显然主观的形象，正是集体性的东西。艺术为何与经验相关正在于此。鉴于这一经验内容，艺术作品方有别于经验主义的实在，而且也与其经历的固定或形

成过程相去甚远。艺术作品的经验主义品性是其丑化经验主义之物的一种方式。这便是它们与做梦的亲合关系之所在，尽管艺术作品从其形式逻辑来看不过是梦幻而已。这就是说，艺术作品的主观契机被其自在存在（being-in-itself）所传达。单子论艺术作品，凭借其潜在的集体内容（the latent collective content），超越了伴随其个体化的偶然性。社会是决定性的经验因素，因此，它也是艺术作品的实际构成主题。主观主义从左右两方对我进行夹击，上述陈说便是回敬。

在每个审美层次上，形象之非实在性，与显然可见的历史内容的实在性之间的对抗是自身繁衍的。审美形象之所以有异于神秘形象，是因为前者顺从其自身的非实在性，也就是其形式律。正是藉此方式，艺术形象才带有启蒙的性质，而任何形式的、直接服务于意识形态或教育价值观的艺术则缺乏这一点。由于没有意识到审美形象的实在性，服务的观念便通过将现实中艺术的方方面面加以整合的方式，来消除艺术与现实之间的对立。唯有那些一方面表现真正意识、一方面竭力与经验主义现实保持距离的艺术作品，方能给人以启迪。

9. 艺术即精神

艺术作品的精神是其增值或盈余——事实上，在显现过程中，艺术作品便超出自身。从精神角度对艺术作品所做的界说与另一概念密切关联，该概念从艺术作品的现象性角度，将其界定为一种显现的本质，这种显现并非盲目的显现。这后一种区别尚未成为定论，而显现的本质而非盲目的显现之说便已取而代之；构成艺术之精神的正是艺术之真相的非事实方面（non-factual aspect）。我们以为，精神将艺术作品（物中之物）转化为某种不仅仅是物质性的东西，同时仅凭藉保持其物性的方式，使艺术作品成为精神产品。艺术作品取得这一点并非借助那种

被一劳永逸地固定在时空中的方式，而是通过一种内在的具体化过程，该过程可赋予艺术作品以同一性。否则，其精神性或非物质性的观点将显然是十分荒谬的了。精神不只是灌注艺术作品以生气的呼吸，能够唤醒作为显现现象的艺术作品，而且也是艺术作品藉此取得客观化的内在力量。在客观化及其对立的现象性中，精神享有同样重要的地位。艺术作品的精神是感性瞬间与客观结构的内在中介（immanent mediation），此处所说的中介，应当从每个契机的严格意义上去理解，而这里的契机都分别要求把自个的对立面纳入艺术作品之中。

美学意义上的精神概念不仅被唯心主义、而且被艺术现代主义有始以来的文论搞得声名狼藉。康定斯基（Kandinsky）就是范例。在他对类似新艺术（artnouveau）运动中感官享受因素的统治地位提出善意的批评时，曾以抽象的方式把感觉论的对立面孤立开来并使其具体化，结果，难以将信奉精神的合理要求与迷信和追求某种高尚之物的伪艺术热情区别开来。艺术作品的精神既超越了其物性（materiality），也超越了其感性（sensuality），然而，精神唯有在这两者是其契机的程度上存在着。在否定意义上，这便意味着在艺术作品中，没有什么对号入座的东西，文字尤其如此。精神乃艺术作品的以太（ether）；它通过作品来讲话；或者更严格地说，它或许将作品转化为一种手写物。任何并非源自感性契机构形过程的精神方面都是消耗性的。这对所有被灌注于或者说被许多艺术作品表现的哲学精神来讲，尤其如此：这样的哲学成分只不过像色彩与声音等物质一样。相反地，感性因素唯有通过精神的中介才具有艺术性。这一点在法国艺术中能够见出。在法国艺术中，最为诱人的创作惯于凭借将感性契机强行转化为精神载体的手段来获得自个的地位，这里所说的精神，在已被放弃认可感性道德生活的当节则具有其经验内容。这些作品永远不会达到尽善尽美的程度，因为这总受到形式感的制约。

抛开主客观精神哲学的主张，我以为艺术作品的精神向来

是主观的。决定艺术作品良莠与否的正是其内容。精神蕴藏于特定的客体之中，透过表象闪烁而出。衡量该客观性的尺度是不可抗拒的力量，精神藉此力量透过表象。如果人们时刻不忘创造活动是由某一问题或某件人工制品或某种物质唤起的话，那么，就会明白艺术精神与艺术创作者的灵智没有多少相似之处——后者充其量只是前者的一个契机。甚至于连作为整体的艺术品表象也非该作品的精神。最终看来，以比喻方式体现于作品中的思想或由其象征的思想也非精神。精神不能直接与表象同一，而且也不是低于或高于表象的某一层面。对这一层面之实际存在的假设如同做出一种物质性的假设。精神在艺术中的地位如同显现品性的构形过程。精神与形式相互依存。精神是照亮现象的光源，没有这种光照，现象也就失之为现象。

对艺术而言，感性的东西仅只存在于一种精神化了的间断的形式之中。我们依照已往大作中的"严肃意味"（Ernstfall——恩斯特弗尔语）之说便可表明这一点。我们不妨审视一下贝多芬的《克罗伊策尔》（Kreutzer）奏鸣曲，托尔斯泰曾给其打上追求感官享受的标记。就在该曲第一乐章反复之前，在第二次属音的基调中有一非常有效的和弦。这一和弦如若出现在《克罗伊策尔》奏鸣曲情境之外的任何地方，几乎是微不足道的。只有在这一乐章的结构中，该乐段取得自身的意味、地位和功能。它通过强调和突出当场而即刻呈现出严肃的意味；此外，它将这种严肃意味之感散布于乐曲的前后部分之中。这是不可能作为单一的感性特质就能把握得住的。同样，在关键时刻通过少许几个和弦组成感性的情意丛（sensuous con stellation），就会使其变得感性十足，妙不可言。简言之，以审美方式表现自身的精神，注定要在一种艺术现象中取到其特定的地位，就像古时的神秘精灵注定要抵达人们认为它们的特定居所一样。

如果不显现出精神，或者说没有精神，艺术作品也就不复存在。精神无视理智艺术与感官艺术之间的分野，因为，感官

艺术与其说是体现感性快乐本身，不如说是体现了感性快乐的精神。韦德金德在其关于一种肉欲精神的思想中已经抓住了这一点。精神作为艺术的攸关要素，与艺术的真理性内容相关，但这两者并非是邻接的。不妨这么说，在特定情况下，一件作品的精神是其非真理性，而不是其真理性。真理性内容假定一种作为其实体的实在之物，然而精神并非在直接意义上是一件实在之物。随着时间的推移，精神则变得愈加无情，达到左右艺术作品的程度，结果把越来越多的感受性和事实性要素纳入自个的轨道。如此一来，使得这些因素更为世俗化，而且更有损于神话，尤其是精神实在的神话，这其中也包括艺术精神。这一切可以归纳为一句话：艺术作品愈是精神性的，它们就愈会侵蚀其实体。

只要艺术作品囿于精神对现实的断然否定的范围之中，就不会失却与精神的联系。艺术作品不仅仅伪装自身具有精神。另则，艺术作品为抵制精神所集聚的力量是源自精神的无所不在的特性。目前，这是唯一知解精神的可行方式。而艺术则提供这种精神的原型（the proto type）。艺术作品之要素间的张力是精神性的，且以使艺术作品自身成为精神性的过程或方法发散出来。了解艺术作品在于把握这一过程。尽管艺术作品的精神并非一种概念，但正是借助精神，艺术作品方可与概念等量齐观。基于艺术作品中的组合因素，批判旨在阐释艺术作品的精神，结果使得这些要素彼此映照，并与显现出来的精神形成对比。如此一来，批判则演化为一种超越审美组合领域的真理。这正是批评艺术作品的本质为何如此并且需要补充的原因所在。批评在于承认艺术作品之精神中的真理内容，或者在于否认艺术作品具有任何真理内容，因为它们缺乏精神。艺术与哲学聚合的唯一地方，在于批评的行为之中——这种发自哲学的久远呼声支配着艺术的精神。

10. 艺术作品的内在性与异质性

艺术作品中严格的精神内在性与一种同样内在的相反趋向互为矛盾，对艺术作品来讲，这是一种试图逃避作品自身结构之异质性的趋向，一种想要进行目的性切入（deliberate incisions）的趋向，或一种意在废除表象之总体性的趋向。鉴于艺术作品的精神并非与作品共存，所以，它将打破构成艺术的客观形式。这一切在显现的瞬间完成。如果精神确与审美感性契机及其组织相类似，那么，精神便不是别的什么东西，而仅仅是表象的缩影了。这将如同于遭到摒弃的审美唯心说。虽则艺术作品的精神闪现于作品的表象之中，但是，这种刹那间的闪现只是对该表象的否定，与此现象既一致又对立。

艺术作品的精神依附于作品的外形，但又超然物表。那种认为在连贯形式与连贯的实体之间、或外形与内容之间不再有任何差异的论点，显然是在为现代艺术辩护，该论点乍听起来颇能迷惑人心，但终究是站不住脚的：这种技术性分析（即便不是一种单纯的机械性的要素还原过程，但也会像强调实在的或被指称的构成部分一样，强调突出语境或前后关系及其规律性。）没有抓住作品的精神。只有凭藉深入的反思方可搞清作品的精神。唯有作为精神，艺术方与经验现实相对立，这种精神趋于断然否定事物的现存秩序。辩证地看，艺术之所以能够构成，是因为精神内在于其中。尽管如此，艺术在精神形式中没有一种绝对，而精神也不确保艺术拥有任何绝对的东西。无论艺术作品看上去多么像一种存在物，它们毕竟是在介于精神及其对立面的场中形成。

在黑格尔的美学中，艺术作品的“客观性”意指精神的真理性，该精神潜入对方或他性（otherness），以期在这种他性中与自身求得同一。在黑格尔看来，精神与总体（totality）类

似，这也适用于审美总体（aesthetic totalities）。但要看到，与此观点相悖的是，虽然黑格尔正确地拒绝把精神视为意向性的殊相（intentional particular），但他却未能认识到精神同其他任何殊相一样，仅是艺术作品中的一个契机而已（a moment in works of art）。即便认为精神是将人工制品化为艺术的契机，但如果精神没有其对方也就无立身之地。事实上，艺术史并不知晓那些作品的精神和非精神达到纯然的同一。依据其自身的界说，艺术中的精神并非作为一种纯精神，而只是作为一种功能，一种使精神得以自行显现的媒介的功能。大凡显示纯然同一性、且满足于这种同一性的作品，很少是精品佳作。在艺术作品中与精神对立的东西绝非是物质和客体的自然方面；唯有在极少数情况下，自然才是精神的异质性他者（the heterogeneous other）。实际上，物质与客体如同艺术方法一样，只是起着历史性的和社会性的作用，由于均受创造过程的制约，故而变化很大。

异质性（heterogeneity）内在于艺术作品之中。它完全与整一性（unity）相对立，但对整一性来说却又必不可少。如果没有异质性一方，那么，整一性要压倒虚弱的对手将不用吹灰之力。如前所述，精神与艺术作品的内在连贯性并非是同一的，与感性审美契机的网状系统亦非同一回事。只要看看这一事实，即：艺术作品并不构成审美反思一向认为如此的那种天衣无缝的形式整一性或总体性，我们便会为上述思想找到某种依托。从艺术作品的结构来看，它们并非是有机体；起码可以说，最优产品是敌视自身存在的有机方面的，并将其作为虚幻而又肯定的东西展示出来。

在各类艺术中，都渗透着理智的契机。此处仅举一例便足以证实这一点。伟大的音乐形式，如果没有理智活动参与，如果不反复倾听前后关系，如果不把孤立零散的东西综合起来，那是永远不会起到传播作用的。兴许有人会辩解说：这些功能属于感性直接性（sensuous immediacy），而且确实如此，因为当

时萦绕在听众耳旁的各部分乐音自身包含着承上启下的格式塔特性（Geltalt qualities)。然而，这一论点也只是到此为止。因为艺术作品迟早会进入重要关头，此刻，那种直接性告终，作品需要得到“思索”，这当然不是从外部反映媒介角度，而是从作品自身出发。这就是说，理智思考属于作品之感性形态的组成部分，而且制约着感悟艺术作品的方式。如果存在一种界定所谓的成熟作品之伟大的一般特征的话，那么它必然是精神突破形式。精神不是导致艺术变形、而是对艺术起矫正作用的东西。最上乘的艺术产品是在零碎的断片中捕捉住的，艺术产品以此方式证明：它们甚至不具有其形式内在性声称它们具有的东西。

11. 黑格尔的精神美学

客观唯心主义率先着意强调与感性契机相对立的精神契机，结果像传统思想所认为的那样，把艺术的客观性与精神紧密地联系在一起，并且不假思索地将感性等同于偶然性。在康德看来，普遍性和必然性是有问题的，尽管他用其建立起审美判断的准则。但在黑格尔的哲学中，普遍性与必然性则因为精神而成为可建构的、无所不在的范畴。

黑格尔美学所代表的进步是显而易见的。该美学使艺术脱尽了封建娱乐活动的余痕残迹。另则，黑氏美学把艺术的精神实体（spiritual substance）视为本质的限定特征。于是，至少在尚未成熟的形式上，有这么一种念头，黑氏美学认为艺术与意指和意向领域是相互隔绝的。与此同时，由于黑格尔把一般的精神看成是自体的存在，所以他把艺术精神与艺术本体等量齐观，而不是将其等同于某种漂浮在艺术之上的经过纯化的抽象实体。他把美学定为理念的感性显现就流露出这一点。

在消极的一面，客观唯心主义并非像黑格尔学说所能预想的那样，对审美精神化报以类似的同情态度。唯心主义作为一

个整体，对扮演一种为感性辩护的角色怀有莫大的兴趣，它声称这种角色已被精神化（spiritualization）所削弱。诚如黑格尔本人所承认的那样，美是理念的感性显现这一观点，是“肯定性的”和辩解性的，因为它是在为一种直接给定的有意义的肖像辩解。激进的精神化与此相对立。因此，美学的发展需要付出沉重的代价。另外，唯心论美学所称的精神不是本书前面所描述的那种精神契机，而是把模仿冲动僵化为总体性的东西。艺术为了成熟而不得不做出的牺牲早在18世纪、也就是在康德发表“没有任何感性的东西是崇高的”[①] 这一含糊其辞的声明时，便可以估计到。在现代艺术里，这种牺牲的重要性正完全显露出来。

由于复制原则已从绘画和雕塑中消除，再因为音乐中装饰性乐段的用途日趋减少，于是出现了这一不可避免的情况：如此获得自由的因素（如色彩、音响、修辞等等）便展开活动，似乎它们可在自身中表现某种东西。当然，这是一种幻觉，因为这些因素只有当置于某种语境中方可获得表述的能力。表现主义迷信基本与直接的东西，这些后来被工艺品和哲学所替代。这主要是由于物质和表现方式相关的独断性和偶然性所致。那种认为红色本身具有表现价值的思想已属误解。同样，那种认为复杂的多调音响具有表现价值的思想也是一种误解；因为它们均把否定传统音响作为先决条件。由于被还原为“自然物质”，所有这一切便成为艺术真空，而那些试图把这一基本趋势从理论上予以神秘化的人们则假充内行，其实并不比普通的色调实验承办者高明多少。

前不久，物理主义（譬如在音乐中）真的开始把现象还原为现象要素，这便是从逻辑意义上驱除精神的一种精神化形式。它显示出精神化的自我毁灭性相。尽管精神化的形上学在哲学上是可疑的，而一般的精神化概念是十分松散的，因此不

① I. Kant, Critique of Judgment, trans. J. H. Bernard (New York 1951), p. 23.

等于艺术中的精神。同样，即使不会再把精神预先假定为本体自身，艺术作品也将继而肯定其本质意义上的精神性。

黑格尔美学遗留下一个有待解决的难题，那就是：在未将精神之客观性实体化为一种绝对同一性的情况下，把精神视为艺术作品的限定性特征是如何可能的？这样一来，该问题似乎应当再次提交给康德的公正法庭来审理。在黑格尔那里，艺术的精神因素，在其现象样态的每一层次上，均可以从他的体系中推演出来。此外，在各类艺术中，也可能在任何单一的艺术作品中，精神是单义性的（univocal），而多义性（equivocality）的审美属性受到相应的损害。然而，美学不是哲学的某种应用（some application of philosophy），它本身就含有哲理。黑格尔认为“艺术科学对我们来说要比艺术本身具有更大的优先权”[1]这一思想，是其关于精神诸领域之间关系的历史观的问题性产物。从他对艺术日趋增长的理论兴趣来看，黑格尔的这句话还是具有预见性真理，因为，当今的艺术需要哲学以便发展艺术本体。

然而，相互矛盾的是，黑格尔的精神形而上学试图通过确定其理念的作法，使艺术作品中的精神得到某种具体化。在康德那里，发端于必然性意义但同时又否定必然性之存在的歧义性解释，与黑格尔那种试想从内部、而非从外在主观性组成方式来理解艺术的较为摩登的志向相比，更切合审美经验。虽然黑格尔实现这一宏大的转折或许是有道理的，但证明其正当与否的理由，绝非像他所认为的那样，存在于他体系中的某个高超的概念里，而是来自特定的艺术领域。并非任何存在都是精神，但艺术则是。艺术是一种存在，由于其构形本质而成为精神性的了。倘若唯心主义不费气力便能把艺术据为己有的话，那是因为艺术自身从其构造角度与唯心主义观念相一致。顺便

---

① 引自 H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland (*Munich 1868*), p. 190.

提及，如果不是因为有了谢林（Schelling）的艺术模式，上述观念永远不会发展演变成客观形状的。这一内在的唯心主义契机——借助精神对所有艺术的客观沉思——对艺术来讲是必不可少的。如此一来，它终止了思想虚弱的审美现实主义学说。同样，艺术并非唯心主义的双胞姊妹，一般贴有“现实主义”标签的方方面面时常提醒人们注意到这一点。

12. 精神化辩证法

在每件艺术作品中，精神契机存在于发生与形成的过程之中；它从来不是一种静止的存在。这一思想意味着艺术中的精神是精神化宏大过程中的组成部分和意识的发展结果。黑格尔再次率先抓住了这一事实。

具有讽刺意义的是，艺术想要凭借得以增强了的精神化来克服或打通它与自然那令人厌倦而又富有成果的隔离状态。精神化成功地恢复了自古希腊以来从艺术中排除出去的东西，因为这些东西被判定为对感官没有愉悦作用，或者说是令人反感的。波德莱尔（Baudelare）以记事方式如实地强调了这一转变，而黑格尔则从其历史哲学角度试图弄清精神化为什么是一种不可抗拒的力量。黑格尔在《美学》[①] 中宣称：实现这一意图的框架乃是浪漫主义艺术作品的理论学说。从此之后，所有感性愉悦以及源自物质的任何魅力便一直禁止出现在艺术之中。在一方面，精神化作为艺术中模仿禁忌不断扩散的结果，或者说是模仿的温床，致力于取消或分解艺术。在另一方面，

① 像黑格尔一样，其哲学作为一个整体，其艺术观念是把作品视为一种精神要素或实体，并从历史的角度正确地认识到这一点。康德本人对此有过深刻的思索。康德的“非功利的满足”说已经隐含着审美的就是精神的这一思想，这也是对康德的否定之否定。

精神化也作为一种模仿力（mimetic power），协助艺术作品取得与自身的同一性，而在释放出所有异质性的同时，强化了作品的形象性。精神并非被灌注于艺术之中，而是处处追随艺术作品，使内在于艺术作品的语言得以畅通自由。

精神化伴随着一种紧追不舍的阴影。这一事实招来批评。艺术精神化愈是发展壮大，它愈是倾向于摒弃精神与理念；这一点可见诸于本雅明的学说和贝克特的诗歌实践。由于专注于形式整体化的需要，精神化促进发展了取消艺术与非艺术之间的张力的趋向。其结果是，唯有极端精神化了的艺术在今日是可能的，而所有其他东西则是幼稚可笑的胡诌。的确，幼稚可笑的一面终究会毒化艺术赖以生息的空气。

感性满足遭到两面夹攻。一方面，正如精神化所扩散的那样，艺术作品的外部日益成为某种内在事物的表象；这就是说，前者必须通过精神。另一方面，吸收消化原始的棘手素材过程，对艺术的烹饪式消费来讲则是一个补偿因素；顺便提及，这种消费方式早已开始吞没令人倒胃口的现代作品，这与调合所有逆反现象的社会基本意识形态趋势是一致的。在早期印象派艺术中，譬如对马奈（Manet）来说，精神化的论争锋芒与波德莱尔的同样犀利尖锐。艺术作品愈是脱离想要成为快感泉源的幼稚观念，它们就愈是强调其自身的价值，而且愈是忽视无论真正的还是理想的观众，因为观众的反映已变得无足轻重了。

康德有关崇高之说，在讨论自然美时曾给予概略性表述。该学说预见到这种唯有艺术方能实现的精神化。康德认为，自然界的崇高，是面对具有力量优势的经验世界时精神的自律性所致（automony of spirit），唯有在精神化了的艺术作品中，精神的自律性才会盛行起来。

不过，艺术中的精神化受到一种可疑倾向的危害。每当精神化在一种审美结构（aesthetic structure）的实际制作中尚未完成之时，精神因素常常呈现为一种二流物质维度的伪装形式。为了有意识地抵制感性，精神因素往往矫枉过正，不知感

性契机自身已经发生变异，也就是说变为精神契机了。在此情境中，精神化趋于成为抽象的东西。在其早期，精神化伴随着一种对原始事物的嗜好。与感性文化不同的是，精神化对此报有某种厌恶态度。在这方面，野兽派艺术家[①]为自己选用的名号听起来如同一种宣言。如此看来，倒退对所有抵制肯定性文化的运动来说便是一种长存的危害因素。艺术中的精神化务必证明自身能够超越这种倒退倾向，并且能够恢复失落了的精练手法。否则，它就会堕入精神的暴力之中。即便如此，精神化是一种合理性的文化批评，它所借助的艺术，虽是文化的一个方面，但有理由对其表示不满。

现代艺术中野蛮特征的功能发生了历史性的变化。目睹毕加索《亚威农的少女们》（Demoiselles d' Avignon）一画的变形，或耳闻勋伯格的早期钢琴曲，大凡惊慌失措地在胸前划十字的敏感者，怎么也要比现代艺术中令其恐惶的暴行更为野蛮。由于艺术中涌现出新的维度，排挤着旧的维度，所以首先创造出一种穷困枯竭的印象，作为反对假富有的方式，其中包括相当发达的艺术形式。简言之，艺术中的精神化并非是直线型发展的。其成功的准则是艺术能力，可将资产阶级社会宣布为非法的种种现象混合成艺术的形式语言，在这些现象中表露出另一自然而然的东西，对其进行压制确是一种罪恶的勾当。对如此丑陋的现代艺术经常表示愤怒的行为是反精神的，即便这不断地唤起自大傲慢的理想。这种对丑的理解过于肤浅，看不出丑是精神化力量的一种证据，是强化这一力量的挑战性密码。里莫博德对彻底的现代性的要求在一种艺术中得到满足，这种艺术活跃在怨恨与理想、精神化与极力反精神之间的张力之场中。

艺术中精神的首要地位与陈旧禁忌的解除过程可谓同一事物的两个方面。两者均涉及到不为社会认可、也非预先形成的种种现象。它们表示出一种对社会关系的认识，最终在于说明

① 源自法语 'fauves'，意即"野兽"。——英译者注

限定性否定的作法。精神化并非是在艺术传播思想时出现的。只要有足够的力量透过非意向和非理想的艺术层次，它就会发生。这正是为什么未经社会认同的主题一再吸引着艺术天才的原因之一。艺术中新出现的精神化凭藉俗文化的理想——真、善、美，阻止着对艺术的不断的玷污。所谓艺术的社会批评或义务，也就是艺术的批判或否定要素，完全与精神和形式律混为一体。今天，当有些人在精神与义务之间挑拨离间时，他们只不过证明其理智在退化而已。

13．精神化与混乱无序

根据唯心主义定理，艺术旨在把秩序——一种感性的和具体的、而非抽象的或类别的秩序——带入无序而杂多的现象或大自然本身中去。这些思想观念忽视了审美精神化的目的，它旨在公平对待历史上一直受到压制的大自然。显然，精神化过程在历史上所起到的变化作用与混乱无序相关。有几位作家，其中包括卡尔·克劳斯（Karl Kraus），一向认为：在整个社会中，艺术应当化无序为有序而非相反。真正的现代艺术的混乱无序特征只显现出与现代艺术精神的矛盾关系。实际上，这些特征是批判假造的第二自然的密码；它们似乎表明："你们的秩序实际上正是如此混乱"。无序的契机和完全彻底的精神化不谋而合，均拒绝接受那些闪光的、令人鼓舞的、有关生命在于如此这般的思想观念。这样便在充分精神化了的艺术（譬如带有马拉美传统的诗歌）与超现实主义艺术那梦幻般的混乱状态之间，建立起一种鲜为人们承认的密切关系。同样，在年轻的布雷顿（Breton）与象征派之间，或者在早期的德国表现主义者与其挑战对象施特凡·乔治（Stefan George）之间，均有着离奇古怪的联系。

与失控的混乱无序相关的是，精神化是自相矛盾的。由于

它通常限制感性成分，因此精神必不可免地成为一种特殊的存在（a being sui generis）；所以，精神化的这种内在倾向对艺术来讲是有害无益的。精神化加剧了艺术的危机，并对下述思想十分反感，即：艺术作品被那些四处漂泊的演员和音乐家——还有其他形形色色的社会流浪者，当作刺激物正在廉价出售。然而，艺术尽管在强大的压力下不得不弃绝炫耀的外观，也就是在社会意义上所确定的那种虚假性，但是，如果炫耀成分被完全消除，艺术也就不复存在了。除非升华保存着所要升华的东西，否则不会成功。如果艺术的精神化能成功地做到这一点，它兴许会使艺术得以新生。要不然，黑格尔关于艺术终结的预言可能会成为现实——就可能出现一种没落的、思想贫乏的现实主义（该术语贬义上的）艺术形式，这种艺术只是一味地证实和复制现实世界。从这一角度看来，艺术赎救乃是一个突出的政治问题，已陷入种种威胁和非确定性的包围之中。

14. 艺术直观性的悖论

我们强调正在发展中的艺术精神化，据说是艺术观念的发展及其与社会相对的地位所致。这同有关艺术之形象逼真(Anschaulichkeit)[①]的资产阶级美学死抱不放的教条（dogma）是背道而驰的。在黑格尔看来，这两种倾向是水火不相容的，结果，某些对艺术前景的悲观预测似乎是合乎逻辑的。

康德在《判断力批判》（Critique of Judgment）第九节中，详细地论述了直观性的准则，他说："美是不凭借概念而普遍

① 德语'Anschaulichkeit'一词将在本书中译为"直观性"（visuality）。但要切记，在康德著作译文的常用术语语境中，使用"直觉性"（intuitability）一词或许更好一些。但若从一开始就把德语'Anschauung'一词译为"直觉"（intuition）恐怕不妥。——英译者注

令人愉快的"。[1] 如果我们回想一下康德在愉快与非概念之间所划出的联系，就会得出一种无需理智努力也行的艺术观念来。时下，虽然艺术很久以来就一直把快感归入陈旧理想的垃圾箱，但美学看来不宜以同样的方式来对待直观性（visuality）概念，迄今，这种概念作为旧式审美享乐主义的标记依然幸存下来。在具体实践中，所有现代艺术作品，其中包括早些时候的那些作品，均需花费一番凝神观照的气力；如果为了感悟直观性而不舍得花费气力，其效用将会很差。由于理智中介使自身越来越多地潜入到艺术作品的结构之中，重复着原先由预定形式早已完成了的工作，于是，曾一度作为纯粹艺术直观性基础的直接感性便减少了。资产阶级的思想头脑与直观性密不可分，因为它意识到正是这一因素本身反映出艺术作品的连续性和完整性，这些特性以某种委婉的方式被归之于现实，艺术似乎只是复制现实，而不是对其作出反响。

当然，如果艺术完全缺乏直观性，那它将等同于美学理论；相反地，如果艺术忽视了它与推论性思想的质性差别，凭借竭力伪装起来的科学，艺术将会完全失去作用。精神化作为一种基本方法，使艺术脱离开简单的理性概念和可为我们的悟性（understanding）领会的常识性思想观念。直观性的规范在强调突出艺术有别于推理性思维的同时，却轻视和低估了非概念性的中介作用，也就是由非感性契机所构成和分化的感性结构中的非感性契机（the non-sensuous moment in the sensuous structure）。分化感性结构意指将其从它的表象——视觉媒介中分离出来。通过否定内含的艺术概念性，直观性的规范使直观性具体化为一种不透明的、不可测知的特质——一种僵化了的外部世界的复制品，唯恐什么东西会干扰或打乱作品所摆出的那副和谐的伪装。实际上，一件作品的凝结过程，像时隐时现的幻象那样变化无常，大大超过了直观性所引发的东西，既

[1] Kant, Critique of Judgment, p.54.

便后者经常被用来当作一般概念的矫正剂。直观性与现实世界中的不变性（des Immergleichen）的力量关系密切相关。世界愈是永恒不变地被共相（the universal）所主宰，作为直接性的殊相（the particular）的痕迹愈易于同实在的凝结物混为一体，但事实上，其偶然性具有抽象必然性的特征。

艺术凝结物既非纯然的存在（pure being）或非概念的特性，亦非经由共相的中介，这共相则隐含在典型性思想观念之中。实际上，没有一件真正的艺术作品向来是典型的。卢卡奇在谈到与非典型或反常作品相对的典型或“正常”作品时，曾证实了他对艺术的迟钝感。假如卢卡奇所言正确的话，那么，艺术作品将只不过是凭靠未来科学的一种进步而已。同样专断的是，卢卡奇断言（从其根源来看是十足的唯心主义）艺术作品此时此地乃是共相（一般）与殊相（特殊）的实际统一体。这一定理搬自象征主义的神学教义，其虚假性被所有成熟的艺术作品难以逃脱的、中介与直接之间的先验分隔（a prior idiremption）揭露无遗。如果这种分隔被掩盖起来，如果作品未能成功地使自个浸入其中，那么创作努力则告失败。

激进艺术在抛弃现实主义理想的同时，也未接受象征主义的信条。可以表明的是，在现代艺术中，象征符号或语言中的隐喻倾向于摆脱其象征功能，继而发挥一种新的作用，有助于创造一个与经验主义生活及其意义相对立的领域。当符号不再象征什么之时，艺术便可吸收同化这些符号。有些现代艺术家在其作品中把对象征主义的这种批判化为现实。现代艺术的暗码和特征通常化为绝对的记号（absolute signs），不在乎任何象征性潜力。这些记号对审美媒介的渗透与其对意向性的抵制乃是同一事物的两个方面。不和谐因素化入组合“材料”也可以得到类似的解释。在文学中，类似的转变兴许发生得相对早些，可能是在施特林贝格（Strindberg）或者在后来者易卜生（Ibsen）那里就出现了。曾经具有象征意义的东西成为实际的东西，从而能够赋予精神契机。该契机实际上通过二次反思得

以解放，它具有一种自主性，呈现在施特林贝格作品的神秘特征中，这种自主性在完全杜绝可复制性方面极有成效。废除象征主义的要求反映出没有任何象征符号可直接揭示绝对这一事实。倘若真能揭示的话，那么艺术将既非幻想也非游戏，而只是一种实物了。

纯粹直观性不能断定为艺术，因为艺术必然具有冲突性。艺术的似乎性（as-if）确证艺术从一开始就是作为传达媒介的。如果艺术是彻头彻尾的直观的东西的话，那么艺术就将成为它本想抛开的经验生活了。艺术所包含的沉思冥想，无论怎么说，并非是一种抽象先验的承诺，而是关系着所有具体审美契机的方式。甚至连最富感性的契机，由于同作品精神的关系，故在某个方面通常是非直观的。难以想象的是，分析重要艺术作品能够证明其为纯然的直观性，因为它们充满着概念性因素。这在语言艺术中的确如此，在类似音乐这样的非概念媒介中也是如此，人们（无需求助于心理学解释）便可从中信然区分出优劣。直观性所迫切需要的东西是寻求保存艺术的模仿契机。这种观点没有看到模仿只有通过其对立面方可继续生存，那就是凭藉艺术作品对所有异质性因素进行理性控制。如果忽视了这一点，视觉存在就会成为一种物恋对象（fetish）。实际上，模仿冲动也影响到概念沉思的过程。如同对语言一样，概念对艺术来说也是不可或缺的，但在艺术中，它们成为某种非共享的经验对象之特征的东西。认为概念点缀艺术的思想不同于主张一般艺术的概念性。艺术不是一种概念，而是直观形象（Anschauung）。凭藉自身的存在，艺术反对这种二分法。另则，艺术的直观方面有别于经验式的感知方法，因为它总是超越经验主义感知而指向精神。艺术是一种非直观的形象（a vision of the non-visual）；艺术类似一种概念但实则不是。然而，艺术关涉概念，但又释放着模仿的、非概念的潜能。

于是，怪不得现代艺术有意或无意地揭穿了直观性的教条。这种观点中依然有效的东西就是对无共同尺度的艺术契机

的强调，该契机不同于推理逻辑，它实际上是以所有艺术表现为先决条件的。艺术抵制概念性，也同样反对支配，但却像哲学一样，艺术需要概念以便扮演这种对立的角色。所谓艺术的直观性乃是一个互相矛盾的建构：它试图凭借某种魔法来调和艺术作品中彼此对立的异类力量（disparate forces）。其结果，直观性从艺术作品中一掠而过，因为事实上没有一件艺术作品全部致力于这种调和活动（reconciliation）。

"直观性"这一术语源自认识论，在认识论中它涉及到一种正在形成的内容。在美学中，直观性意指艺术中的理性契机（the rational moment）和这种契机的隐蔽物，因为它过于明显地把现象契机（the phenomenal moment）同理性契机分离开来，从而使两者皆得以实体化。《判断力批判》显然没有意识到审美直观形象观念的这种互相矛盾本质。"美的分析"（'Analytic of the Beautiful）一章主要论述"鉴赏判断的契机"。在该章第一节的脚注里，康德声称：[①]

> "至于这种判断力在反省时所要注意的诸契机，我是遵从判断的逻辑功能去寻求的（因为在鉴赏判断里永远含有它对于悟性的关系）。"

这显然与前面引用的美是那不凭借概念而普遍令人愉快的论点相矛盾。令人叹服的是，在康德那里，这一矛盾依然存在，他与其说是试想将其解释清楚，毋宁说是对其进行了特意的反省。在一方面，康德从判断的逻辑功能角度分析了鉴赏判断，这意味着逻辑功能也可以归因于审美对象，因为鉴赏判断正好也归因于该对象。在另一方面，康德声称艺术作品作为纯直观形象，无需凭借概念便能存在，这似乎完全超出逻辑的范畴。然而，这一矛盾并非是康德思想中的弱点，而是艺术本身所固

---

① Kant, critique of Judgment, p.37.

有的属性：即艺术精神本质与模仿本质之间的矛盾。现在，艺术作品对真理的要求关系到一般概念，因此与纯粹直观性是互不相容的。

通过审察其后果，我们便可看出坚持对艺术进行单一的直观界说是多么站不住脚。这种主张有助于导致直观形象与精神之间的抽象分别。艺术作品愈是被当作纯直观存在，其精神愈会成为具体化了的“理念”，一种隐身于作品现象之后的永恒不变的本体。换言之，精神契机超出现象结构的目的在于被实体化为“理念”。这通常要求把意向提升到内容的地位，而把直观形象降至感性愉快的层面。官方的文化管理者断言：在传统古典艺术作品中存在一种无差别整一性（undifferentiated unity）。仔细审视其中任何一件这样的作品便可驳倒上述论点，因为它们均表明整一性幻想乃是概念沉思的结果。官方的解释模式想把它的艺术分门别类，使其具有纯直观性表象和纯概念性内容，在此意义上，这种做法颇为庸俗。任何对同一事物的矛盾心理都是不能容忍的；如同闲暇与工作两分法一样，这是一个非此即彼的世界。

行文至此，有必要暂停对直观形象理想的批判。正如审美表象不同于直观存在一样，内容也不等于概念存在。潜伏在所谓审美直观这种虚假综合性背后的乃是精神与感性之间截然相反的极性（rigid polarity），这是不妥当的。在直观形象之审美力核心中，含有虚假的、物似的思想（false, thing-like notion），认为在审美人工制品中，各种张力已被综合成为一种静止状态，但在事实上，这些张力对作品来说乃是本质的东西。

15. 直观性与概念性

直观性并非艺术的普遍特征。它时隐时现。美学家们很少注意到这一波动现象。当然也有极少数例外，鲜为人知的文学

理论家西奥多·迈尔（Theoder Meyer）便是其中之一。他证明说：就诗歌而论，并无与一首诗所言之物相应的感性直观形象。相反地，他认为诗歌的具体实现过程有赖于其语言外表，而不是假定由诗歌所激发的那些极成问题的直观再现方式。[1]诗歌无须感性再现以实现自身。它们在语言媒介方面是十分具体的；正是在这里它们充满了非感性的东西，这与非感性直观形象的矛盾观点是一致的。

甚至在非概念艺术中也包含着非感性契机。如果美学试想完全否认这一点的话，那么它将会同那些惯于把他们喜爱的音乐称之为“耳宴”（feast for the ears）的市侩们同流合污。音乐，尤其在其伟大和强劲的形式中，包含着复杂的构成要素，要想弄懂它们，只有借助经验意义上没有的东西，也就是说，只有借助记忆或期望。因为，这些要素包含着作为其内在组合部分的概念定义。譬如说，从所谓的连续外形角度来解释贝多芬第三交响乐《英雄》（Eroica）第一乐章发展部对呈示部之间的隐秘联系，或者由新主题序曲所形成的极端鲜明的对比，均是行不通的。该作品本身就是理智的，无须担心或惧怕整合作用的干扰。假使所有艺术基本倾向于结成一门艺术的话，那么一般事物同视觉艺术就几乎没有什么区别了。

如果不顾及理性维度的话，要想实现有别于经验主义存在的艺术作品的传神功能（spiritual mediation）是不可能的。假如作品在严格的意义上是直观性艺术作品，它将永远地被纳入偶然的直接性和经验主义的已知性范畴之中，而不是处在可向后者展示自身逻辑性的位置上。该作品的等级取决于它是否能够借助其具体的详尽的说明来克服其偶然性。直观形象与概念之间的最纯然的（理性主义的）区别，同社会所强加的那种理性与感性之间的两分法是十分吻合的，这在事实上还是在意识形态中均如此。实际上，艺术凭藉其客观的存在，应抨击那种

① Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie (Leipzig 1901).

区别的模拟像。的确如此，艺术完全被局限于感性极端这一事实使这种区别得到确认。为艺术所反对的虚假性不是理性本身，而是把理性同特殊性呆板地并置在一起的作法。如果艺术试想摒弃作为特殊性契机的直观性，那么，它就会使那种呆板性得以永存，同时会利用社会理性遗留下来的废物以期转移人们对后者的注意力。根据美学规则，一件作品越想成为视觉观赏对象，它越会使其精神实质具体化，将其同表象区别开来，并且会阻止幻象的形成。在崇尚直观性的背后，潜伏着庸俗陈腐的思想，如肉体平躺在沙发上，而灵魂则升入极高处：正如他们所说，表象应该是毫不费力的松弛，劳动能力的再生，而精神则应当还原为作品的概念“启示” （conceptual ‘message’）。由于艺术作品在本质意义上（凭借理性思想）抵制那种要求整体支配的主张，所以正期待着答案或解决办法，这便是它们为什么必然会唤起概念的原因。

至今尚无任何作品取得传统美学预先假定的那种纯直观性的普遍有效性的协调一致性。直观形象说（the theory of vision）是错误的，因为它在现象学意义上将艺术没有的特性归于艺术。艺术作品的决定性特征并非是直观形象的纯度，而是作品如何恰如其分地反映出它们自身与其内部所含理性契机之间的张力。

无论怎么说，有关艺术作品的非直观要素的禁忌是相当合理的。作品的概念维度涉及判断，进行判断正好有违艺术的本意。判断虽然包含在作品之中，但作品本身并不等于判断——这兴许是因为，自古希腊悲剧以来，艺术一直更像听审的判决而非法庭的法庭。如果推理性判断的契机取得首要地位，那么，正如在布莱希特作品中那样，作品与其外部一切事物的关系就会变得过于直接和极为顺从了，即便艺术傲然宣称它与现实相对立。在这一点上，艺术实则变成实证主义的东西了。艺术作品务必将其推理性成分引入其内在关系中，沿着与外倾性的、否定性的释放推理性契机的运动相对立的方向发展。前卫

派诗歌的语言反映了这一独特的辩证法。

16. 艺术的物似性

看来艺术作品不可能治愈抽象作用在它们身上所造成的创伤，除非进而扩大抽象的作用，这样一来便防止了概念发酵剂对经验主义现实的污染。这时，概念成为“参数”（Parameter)。在目前，由于艺术是一项本质意义上的精神活动，它不可能是纯然直观的东西，它总是对思想十分敏感，或者更确切地说，它自身肯定也有思想。直观形象说的盛行，从实践中所有经验证据与此学说相悖的事实角度来看，是令人费解的。该学说的流行反映了社会的具体化过程，这期间艺术被安顿在直接性的独用壁龛里。这一观点忽视了艺术的物似维度（thing-like dimensions）和这些维度如何构成艺术的非物质本性的问题。海德格尔（Martin Heidegger）曾经指出：物乃是艺术作品的载体。[①] 实际不仅如此。客观化使艺术作品变成二等物品。作品的内在结构——作为其内在逻辑的产物——不易受到纯直观形象的影响，相反地，易受直观形象影响的东西并非是纯粹的，而是通过结构来传达的东西。与结构相比，作品的直观方面并不重要，任何对艺术作品的体验务必超越直观方面。假如艺术仅仅是直观的艺术，那么它将是一个没有意义的事件，用理查德·瓦格纳的话说，那是一种无因之果（aneffect without acause)。

具体化（reification）属艺术作品的精髓，虽然它与作品的显现本质相矛盾。这种物质性或“物性”（thinghood）同直

① M. Heidegger, 'Der Ursprung des Kunstwerks'（《艺术作品的起源》), in Holzwegge, 2nd ed. (Frankfurt 1952), pp. 7ff; translation in Poetry, Language and Thought (New York 1971), pp. 15–88.

观性一样富有辩证色彩。弗里德里希·特奥尔多·费歇尔(Friedrich Theodor Vischer) 是19世纪黑格尔的怀疑主义追随者，他依然认为艺术作品的客观化与其物质类似。其实不然。作品是内在动力的结果，其物质性正是这种综合性。在这里，它类似于康德所说的作为超验自体 (transcendental in-itself) 和作为主观构成的客体 (或作为其现象律) 的“物”的双重功能。首先，艺术作品是时空中的物。这是否包括像死后复活的音乐即兴作品那样的难以确定的形式还很难说；艺术作品的前物质契机 (pre-material moment) 反复不断地出现在物质契机之中。但是，即兴作曲实践或许毕竟不是什么例外情况：它也呈现在基于经验的时间中；它也遵从客观化了的格调，大多是些因袭的传统格调。只要艺术采用作品的形式，它便是本质意义上的物，是依照形式律得以客观化的物。

有些思考结果确使艺术的物性 (thinghood) 显得不那么稳定。我正在考虑这样一种规则，就戏剧而言，重要的不是印好的文本，而是实际的演出，这如同音乐一样，活生生的音响比乐谱更能说明问题。但这并未阻止艺术作品参与物的世界。事实上，乐谱几乎总是比基于乐谱的演奏略胜一筹。另外，乐谱总是意味着更多的东西，不仅仅是演奏的指示物。总而言之，乐谱与艺术现象本身要比它同演奏的联系更为密切。顺便提及，这里也许不存在什么大的冲突。时至最近，认识了解音乐一直意味着认识了解乐谱的书写形式。书写固定法或记谱法与艺术并非无关，因为它可使作品独立成章，不受其起源的制约。仅此一点就有力地说明文本比其复制品重要。

艺术中未固定的东西看来更接近于模仿冲动，但绝非比文本固定之物胜出一筹。相反地，这些实践经常就像是逐步废弃的传统做法的退化残迹。新近对音乐中记谱固定法的反叛，被标榜为对艺术中具体化的反叛。它最终寻求以音乐事件的乐谱符号图解模仿手法来取代有固定节奏的记号系统。即便如此，这样的模仿手法与事态本身相比还是有意义的；它们是具体化

的结果，是过去某个历史阶段的产物。的确，这种反叛行为如果不是因为艺术作品受到其内在物性影响这一事实，就不会流传如此之广。若要无视艺术具体化和社会具体化之间的同谋关系（complicity），无视具体化的非真理性，也就是盲目崇拜诸契机之间的一种程序关系，就得完全固执己见。艺术作品既是过程也是瞬刻（a process and an instant）。其客观化虽是审美自律性的必要条件，但也是一种僵化倾向（petrifying tendency）。体现在艺术作品中的社会劳动愈是得到客观化和组织化，它对艺术作品来说就愈显得空洞和难以相容。

第6章

幻象与表现

1. 幻象的危机

摆脱和谐概念的束缚结果成为对幻象（illusion）的反叛：结构重重复复地内在于表现中，即便两者是对立的两极。在这方面，本雅明错误地认为对幻象的反叛可增加游戏（play）的有利因素，尽管不能否认类似变换活动的游戏现象正处于发展上升阶段，这是以牺牲小说发展为代价的。但总的说来，幻象的危机不会不影响到游戏，因为游戏的无害性（innocuousness）与和谐享有同样的命运，均是幻象的结果。在任何情况下，逃离幻象、躲进游戏的艺术，实际上常以娱乐消遣之类的事物而告终。

要弄清幻象危机的深层意义，就必须考虑到该危机甚至也

波及影响到音乐，而表面看来音乐似乎与幻象无关。在音乐里，虚构因素（fictitious elements）消失在其升华了的形式中；也就是说，这不仅包括像子虚乌有的情感表现之类的因素，而且也包括像完整性的虚构之类的结构性相。此虚构一直被认为是不能实现的。在伟大的音乐里，譬如像贝多芬的音乐，以及在超越时间艺术局限的艺术中，那些尚未分析发掘出来的所谓的主要因素，显然是微不足道的。事实上，只有当这些因素近乎于无时，它们作为纯生成因素（pure becoming），才会凝结为一个整体。作为性质不同的部分，它们总是力图成为譬如母题或主题之类的东西。完整的艺术受其基本成分的内在的无的诱惑，处于不定形状态。而这种诱惑力随着艺术的组织程度不断增强。正是这种不定形性，可使艺术作品实现其综合功能。通过完善或脱离无形自然的进步运动，自然契机便回归为无定形的、未表明的因素。最为客观化的艺术作品，一旦细加审视，便立即分解为一堆组成部分——譬如文本化为单词。你越是以为自己把握住了艺术作品的细节，这种占有感就越是必不可免地分化成无定形的不确定感。这正好表明艺术作品是如何受到调解的。这还暗示出，审美幻象在艺术结构中是如何表现自身的。

艺术的具体特殊性（concrete parcularity），是艺术的根本要素，当它受到微观逻辑的凝思观照时便会消失。将每件艺术作品凝结为客观存在的过程，不可完全固定为这个（thisness），该过程会再次分化，返回它的起点。艺术作品表明它们对客观化的要求是假的。幻象一直是这样深深地被灌注在作品之中；这包括那些没有复制的作品。艺术作品的真实取决于它们遵从其内在的必然性，即能否成功地吸收非概念的和偶然的事物。因为作品的目的性（purposefulness）要求无目的的东西（the purposeless），那就是幻象。这样，幻象便是目的的必然结果。如果艺术作品的目的性要继续存在的话，它就必须停止向其对立而倾斜。尼采曾在一句中肯的（尽管是有问题的）

格言中对此有过暗示，他认为艺术作品中的一切不妨说是各不相同的。该论点只有在确保某种变易性的成语或风格中才可能有效。现在，假如我们无须实际遵从艺术作品内在终止的假设的话，那么，无论艺术作品藏在何处，幻象也会找上门来。艺术作品凭借抵赖自身生产的客观性，便可揭穿上述假设的虚伪性。作品本身就是审美幻象（当然有别于它们在人们心目中唤起的幻象）。其幻象性围绕着成为整体的要求旋转。美学唯名论（aesthetic nominalism）所导致的这场幻象危机，已发展到令艺术作品寻求其本质意义的程度。因此，对幻象的批判在艺术作品本身中有着适当的地位。

审美幻象的各个方面自身包含着审美的不一致因素，在形式上表现为艺术作品伪装成什么和艺术作品是什么之间的相互矛盾关系。其存在要求具有实质性。这种要求仅仅得到消极的允准，例外的是，在其存在的积极性中，隐含着所有作品以及（包括最不令人动情的作品在内）共有的情感因素或"过剩因素"。在此程度上，有关艺术前景的问题不但没有结果，只是预示出技术统活的倾向，而且还可能归结为艺术能否比幻象更经久长命。幻象危机的一个典型例子就是40年前对戏剧服装的小小改造，譬如《哈姆雷特》（Hamlet）一剧使用燕尾服，《罗恩格林》（Lohengrin）一剧没有天鹅，凡此种种，不一而足。戏院老板们（根据这些作品）的所作所为，兴许并没有怎么损害或违背流行的作为内在意象的现实主义鉴赏力；对此，这些作品似乎再无能力维持支撑下去了。读普鲁斯特的《似水流年》（Remembrance of Things Past）的开篇，可将其理解为通过进入作品单子的方式来智胜艺术之幻象特性的一种尝试，这一入乎其内的作法与其说是直截了当地假定其形式的内在性，或极力掩饰那位无所不在、无所不能的讲述者的存在，不如说是以感觉不到的方式逐步地进行。如何开始和如何结束的问题，是一种更为综合的唯物主义形式美学的组成部分，目前这种美学是迫切需要的。它将涉及到诸如延续、对比、过渡、

发展和“难题”（knot）之类的范畴。它也会审视所有要素是否务必与中心保持等距离、或者是否应保持不同距离和不同密度的问题。

在19世纪，审美幻象曾变得更为强烈，最后化为幻觉效应（phantasmagoria）。当时，艺术作品正在抹去生产的痕迹，估计是因为维多利亚时代的实证主义精神对艺术具有某些影响，至少是因为艺术开始对所有偏于揭示其虚假直接性的中介活动的东西感到羞耻或不自在所致。[①] 艺术一向追随这种态势，直到最近的现代主义流派。在当代艺术中，幻象特性已被强化，成为绝对的了。这正是黑格尔所说的“艺术宗教”（art religion）一词的涵义所在。叔本华派人士理查德·瓦格纳的作品事实上就采用了这一术语。现代派后来也对无幻象之艺术的错误知觉提出批评。所有一切努力旨在凭借若无其事的干预来打破封闭的作品结构，旨在解放产品中的生产方式，从而有限度地将生产过程置于生产结果的地位。顺便提及，这一意向对德国唯心主义时期的贤哲们来讲并不陌生。在他们看来，艺术作品的幻觉效应是不可抗拒的，也同样是可疑的。在类似小说这样的传统形式中便可以见出幻觉效应因素，小说中的窥孔式幻象（peephole illusion），虚构的无所不在的讲述者，与虚构一种能激发起真实感的非现实的主张通力合作。而像施特凡·乔治和卡尔·克劳斯这两位截然对立的作家均拒绝了上述主张。另外，像马塞尔·普鲁斯特和安德烈·纪德（Andre Gide）这样的小说家，已打破了作品形式的纯粹内在性。虽然他们均感不适，但这绝非只是当时特有的一种普遍的反浪漫主义情绪。幻觉效应方面借助技术手段强化了艺术作品的自在存在的幻象（illusion of being-in-itself），若将其释为浪漫派艺术的竞争对手似乎更为合理，因为浪漫派艺术开初就曾利用嘲讽的手法暗中

① 参阅 T.W.Adorno, Versuch uber Wagner, 2nd ed. (Munich and Zurich 1964), pp.90ff.

削弱幻觉效应。结果使其处于困境，因为纯艺术作品所渴求的那种延续不断的自为存在，与艺术作品作为人造之物（一种具有物的所有特性的物）的界说相互矛盾。

现代艺术的辩证法在很大程度上试想摆脱其幻象特征，就像似乎想要抖落鹿角的动物一样。困扰艺术史运动的重重矛盾，使人们对艺术的可能性产生了疑虑。反现实主义流派也支持对幻象的反叛，譬如像表现主义，虽然反对复制外物的观点，但却寻求对真实心态的不变形的表现方式，于是向心理图象模式靠近。然而，反叛所带来的后果是，艺术正处在回归到单纯物质的时刻，就好像因其妄想成为比艺术更多的东西而遭到报应似的。最近，科学艺术（art of science）搞的那种幼稚无知的虚假模仿，一直是这种退化态势的最明显的征候。现在有不少当代音乐和绘画产品，可以理所当然地打上另一种自然主义的红色标题，尽管它们欠缺具体性和表现力。在这里，赤裸裸的物理主义的处理材料的方法，以及参数之间可靠关系的功用，已经不分青红皂白地取代了陈旧的审美幻象，这便是有关艺术之人为性（art's artificiality）的真实情况。人为性被抹去，消失在自律性的产品框架之中。安排行为留下的唯一东西就是韵味（aura），也就是对外在的艺术作品中的人性本体的反映。今日，对韵味的不适感实际上普遍存在于现代艺术中。但是，这种敏感性与潜在的、即将再次爆发的非人性（inhumanity）掺合在一起。幻觉效应的罪责与艺术中重新开始向具体化倒退的现象和审美意义上属经验主义资料的粗劣本义是难分难解的。一旦艺术作品对其纯粹性诚惶诚恐，最终达到对这种理想失去信任的程度，结果吐露出不再够得上艺术的东西（即：画布和单纯的音响材料），它就成为自个的大敌或危害物，因为它将继续以直接和伪装的方式支配目的性的理性。在此发展路线的终端便是所谓的艺术事件。

反对幻象的有效性（validity）及其无效性（invalidity），也就是指望审美幻象能凭借自身的力量摆脱困境的幻想，是彼

此不可分割的。如此看来，艺术的这种内在的幻象属性不可能完全脱离模仿，无论多么隐晦，也不可能脱离现实，因为从形式、材料和精神角度来看，艺术作品所包含的一切均源自现实。这样，艺术无论成为其他任何东西，总是这种现实的模本。即便是至纯的审美范畴，也就是表象，亦与作为其明确的否定一方——现实——相关联。故此，艺术作品与现实生活之间的差别，即这种幻象特征，自身与现实生活既相关而又对立。假如艺术试图完全消除这一联系以便实践自个的概念，那么，它将会从根本上摧毁自身的基础。但艺术乃是极为复杂的事物，故而不可单单以为艺术要想实现自个的概念就必须超越自身；因为，艺术若如此行事，就会将自个同化成现实事物，就会遵从它所反对的具体化，于是会成为一种十足的政治义务与劣等艺术。不可言喻的幻象特征有碍于解决在绝对表象层面上的审美幻象的二律背反（antinomy）问题。自称不可言喻的幻象，并不把艺术作品原原本本地转化为神的显灵，这对不要相信绝对（the absolute）存在于真正的艺术作品中的真实审美经验来讲，委实是个莫大的难题。伟大的艺术唤起了这种信念。允许艺术成为真理性之表现的同一因素，对艺术难以开脱的基本罪过也负有责任。艺术背负着假装自己已经接受赦免（absolution）的罪责。

幻象的某种残余依然存在，且处境颇为艰难。甚至连发誓抛弃幻象的那些创作，已停止制造那种达达派（dadaism）原先一直希求的政治影响，从而首先激起反幻象的态度。模仿性行为方式本身——遁世的艺术作品正是藉此对资产阶级社会的为他者存在现象展开批评的——对此应负部分责任，因为它误认为自身是纯粹的自为存在，是幻象，是一种甚至想要将它毁掉的艺术也避免不了的幻象。冒着被误解为理想主义者的风险，人们会对每件艺术作品的规范作出如下描述：它应当类似自身的客观理想（并非是艺术家的理想）。这十分近似于美学中的规范性（normativity）界说。艺术作品的模仿结果就是它

们与对象自身的相似性（resemblance）。前面提及的规范，尽管不可能不带有歧义性（ambiguity），但从开初就隐含在每件艺术作品之中；因自身结构所致，每件作品均受益于其规范。这正是将审美意象与崇拜意象（cult images）区别开来的东西所在。由于艺术作品特有的结构自律性，所以它们能够避开绝对的事物，要不然此类事物将会渗透于作品之中，会将其还原为象征符号。审美意象常常禁止木刻偶像的出现。于是，审美幻象甚至在与外界无涉的作品的最高表现形式中，再现着真理性。与外界无涉的作品并不把超验的东西描述成一种入住某一天上王国的行为，而是以实质性语词来强调主要的契机（obverse moment）：它们在经验主义世界中所体验到的脆弱感也就是无能为力感和多余累赘感。极权主义国家的领导人和民主国家的老百姓均未想到，这座象牙塔具有显著的启蒙功能，因为它反映出模仿冲动——趋向于和自己同一的冲动——的韧性。该韧性所特有的"忧郁感"（spleen）再现出一种比较充分的意识，而不是承担义务的说教艺术（didactic art）的理论，只要看着据说是由这些理论所传达的知识的那种愚拙性和琐碎性，就会发现这类艺术的退化特质是那么显而易见。激进的现代艺术尽管即刻遭到各地相关政党的谴责，但仍可依据它所发展的技巧与其包含的真理性内容自称为进步的艺术。使艺术作品比此在（Dasein）更有意味的东西到底是什么呢？它不是另一种存在物（Daseiendes），而是作品的语言。真正的作品即便在弃拒任何一种幻象——从幻觉效应到最微弱的韵味——的地方也要详细描绘某种东西。努力清理作品中任何偶然性的主旨，以期通过艺术媒介告知世界要以强迫的方式使作品的语言鲜明地显现出来。"表现"（expression）之说关涉的正是这种努力。绝非偶然的是，表现这一术语并不意指表现的特定属性，也非特定的情感内容，至少在强调技术意义上一直使用表现这一说法的领域，也就是在音乐领域，确是如此。要不然的话，乐谱中富于表情的东西就会被旨在予以表现的那些特定情

感状态的名称所取代。事实上，作曲家阿瑟·施纳贝尔(Arthur Schnabel) 对此进行过实验，结果发现那是不可能实现的。

2. 幻象，意义与绝技

由于没有一件艺术作品是完全的整一体 (total unity)，因此每件艺术作品都自称为整一体，于是便陷入与自身的冲突之中。面对与其对立的现实，审美整一体 (aesthetic unity) 成为幻想的东西，即使在关涉艺术内在方面的地方也是如此。一件精致的艺术作品以幻象为终结，其生命力与诸契机的生命力是同一的。但是在事实上，诸契机将异质性输入作品之中，从而将这一幻象化为假冒之物。

深入分析每件艺术作品必然会揭示或发现审美整一体中的弱点。情况兴许是这样：部分并非自动地结成一体，一体是强加给部分的；或者可以说：诸契机并非是真实的契机，而是从一体性角度预先挑选的 (pre-selected with an eye of oneness)。无论怎样，艺术作品中的多种成分已不同原初，现已准备在作品中合并。这便谴责了审美统一或一体性，因为它表明自个是虚假的东西。可见，艺术作品不仅从普通的非艺术生活角度、而且从其自身角度来看均是幻象，因为它已陷入诸多不一致的事物 (inconsistencies) 之中。

由于艺术作品具有连贯的意义 (coherent meaning)，所以便自我膨胀为一种自在物。意义是作品中的幻象的载体或传达工具。在作品得到整合之后，意义作为引发一体性的动因，通过作品本身认定是存在的，但事实上是不存在的。意义负责生产幻象，主要有助于丰富艺术的虚幻品性。但是，艺术的本质并非等同于幻象；它意味着更多的东西。首先，艺术作品的意义会唤起潜藏在经验现实中的本质之表象。这便是通过把诸契

机“有意义地”相互联结起来的方式组织艺术作品的目的。对一种批评方法来说，很难把这一积极的目的完全与意义的另一面，即肯定的现实幻象，分隔开来。由于艺术抱怨由它引入表象的隐含本质实为非本质，它便以否定的方式来断定不存在的本质或可能性。甚至断言在这种声称没有意义的陈说中，就包含着意义。

令艺术颇感忧伤的东西是：意义与显现在艺术作品中的幻象密切联系在一起。现实化了的连贯性愈是投射出意义，艺术就愈感忧伤。这种忧伤感被一种“假如仅此而已”的感受强化了。悲哀之情给所有不是形式但即将被赋予形式的东西，也就是纯然的存在，投下阴影。在快乐的艺术作品中，忧伤作为渴望的另一面，预示着对忧伤作品中的意义的否定。无须借用文字，艺术作品给人这样一种启示，其大意是：“它是”（It is），而与此形成对比的背景则称“它不是”（it is not）——这里的“它”是不可赎救的并且不能表明与任何外界事物相关的语法主语。虽然艺术作为艺术正脱离现实，但在完善其形式方面则又屈从于现实，否则它就没有价值。艺术作品的幻象与整合进程密切相关，该进程是作品强加于自身的，它使作品的内容直接地显现出来。

艺术的神学遗产存在于那种世俗化了的启示之中，即每件作品的理想与局限之中。艺术与启示完全等同起来，也就等于把艺术那必不可免的盲目崇拜特征不加考虑地投射到艺术理论之中。另一方面，根除艺术中所有的启示痕迹就等于把艺术还原成一台复印机。意义的连贯性与一体性是艺术作品自制的人为产物。它们自个是不存在的。如今，作为人为产物，它们否定那种凭借这一制造策略所达成的自为存在。而且这最终也否定作为整体的艺术。

每件人工制品与自身相悖。而艺术则尤为特别，它被有意设计成一种绝技或保持平衡的行为，其间使不可能的东西成为可能。甚至最简单的工作也是一种绝技，因为它是由这种成全

不可能之事的过程所规定的。黑格尔对艺术中的鉴赏家因素所表示的反感——不管他对作曲家罗西尼（Rossini）如何偏爱——这种反感也表现在当今对毕加索的怨恨不满中，不知不觉地与试图掩饰艺术及其所有产品中之矛盾关系的肯定性意识形态结合在一起。符合这一肯定性意识形态之要求的艺术作品，常常是那些遵从伟大艺术实属简朴（great art is simple）之说的作品。正是这一箴言在此处遇到绝技观念的挑战，后者认为即便是小艺术也是复杂的。对艺术作品进行解释性技术分析要想取得实质性的进展，就得采纳一般的方法论规范，研究人员藉此发现了使其研究课题成为绝技的那些因素。绝技观念（the notion of tour de force）仅仅在官方文化所界定的那些对艺术来说属治外法权的领域中公开表明自身。这兴许说明了一度存在于艺术先锋和诸如音乐厅等地方之间的交感的原因。我们在此触及到两个极端，它们同谋于共，其背景则是人人均可得到每日一份灵性（inwardness），而非艺术的中等艺术领域，这份灵性在此过程中已表露出来。

审美幻象令自身甚感为难之处，与艺术技巧问题基本上难以得到解决有关，尤其与音乐和戏剧艺术的复制或演出问题有关。要想从复制手段的目的出发来正确地解释艺术，首先就得将其作为一个问题来详细阐述。在每件艺术作品中，均有源自内容与表象之关系的相互抵牾的要求。这些相互抵牾的要求对演出提出问题，而且不得不予以认可。另则，艺术作品的复制过程必然会揭示其中的绝技；这就是说，它必定会发现中立点，也就是不可能事物之可能性的隐藏之处。由于作品矛盾重重，所以完全满意的演出实际上是不可能的；在诸多可以想象得出的表演同一部作品的方式之中，个个都想压制某一矛盾因素。因此，复制的至高原则便是：演出成了竞技场，成了展示那些在作为绝技的作品中被对象化了的冲突的竞技场。

从一开始就被有意构想为绝技的作品之所以是幻象，是因为它们假称具有一种自己不可能有的本质。它们通过强调本身

的不可能性来矫正自个。这便是艺术中鉴赏家因素的有效性，那种狭隘的有关灵性的美学则对此冷眼相观。真正的作品是实现了无法实现的事物的绝技，这一点也可举例说明。譬如，被思想庸俗的理论家们所津津乐道的巴赫，就是一位能够把无法调协的东西调协起来的鉴赏家。他的作曲综合了复调成分和当时流行的和音作品成分。在巴赫的作曲中，这些成分巧妙地整合为和弦相继进行的逻辑。但它作为纯粹的合奏乐曲的产物，已经摆脱了异质性的冗长沉闷的风格。正是这一因素，使巴赫的作品充满了特有的飘逸品质。同样引人注目的另一例证可以说是贝多芬作品中的绝技悖论（paradox of a tour de force）；确切说来，就贝多芬的情况而言，这种悖论可能是指无中生有(something emerges out of nothing)，这或许是黑格尔《逻辑学》(Logic)的原初几个概念化方式在审美整体意义上的明证。

3. 走向幻象的赎救

艺术作品的虚幻性是由其客观性传达表露出来的。一篇文本，一幅绘画或一部乐曲一旦定型，艺术便以客体的形状应运而生了；此时，艺术的过程本性（processual nature）只是一种伪装。审美时间序列中至为极端的张力是虚构的，因为它们被永远地置于客观的艺术产品中。在某种意义上，审美时间(aesthetic time）对寻求中止的经验时间（empirical time）不感兴趣。现今，潜藏在绝技悖论之背后的东西，即实现不可能事物的努力，是作为整体的美学的悖论：就是说，制造行为是如何导致未被制造之物的幻象的；某物从其自身观念看是假的，但又如何成为真的了呢。弄清这一问题的唯一方法，看来是要把内容当作有别于幻象的东西。但问题是，没有一件艺术作品的内容与幻象所赋予的内容有什么两样，更何况后者是以幻象的形式赋予作品的。所以，幻象的赎救对美学来说至关重要。

如果此举成功，艺术的生存权利连同其真实主张的有效性就得以确立。审美幻象意在赎救由导致人工制品或幻象载体的主动精神还原成受精神主宰的物质材料的那些东西。但是，如此一来，幻象则把赎救的对象转化为被主宰的对象，而非自制的对象。这样，通过幻象的赎救活动本身便是虚幻的和无力的，因此容易同艺术作品的虚幻品性混在一起。

幻象不是形式上的而是实质性的艺术作品特征。它是艺术试图消毁的伤痕。只有当艺术内容确属真实之时，作为人工制品的艺术才会放弃幻象，即构成艺术的人工产物。然而，如果艺术（凭借其复制的倾向性）表现为似乎就是它所显示的东西，那么就造成一种错视画法式的假象：艺术成了它想要掩盖的同一契机的牺牲品。

一件被称之为就事论事性或写实性（matter-of-factness or Sachlichkeit）的作品，正是以此为基础的。写实艺术的理想兴许旨在通过组合艺术作品，以便使其存在与表象能够一致起来。这样形成的存在品性可使艺术作品抵销幻象的力量，但所有摆脱这一禁锢的企图都是徒劳无益的。即便是实用的写实艺术也难以脱掉幻象的外衣。在一方面，这一潮流满足于把形式等同于对外在实用目的的适应结果。在另一方面，比类求实艺术作品，虽然它们也许会尽力不去“显现”，但与现实相比必然依旧是虚幻的；根据定义，它们作为艺术品与现实是有区别的。通过分解其中的虚幻因素，这些作品实际上强化了源自它们之存在（being）的另一幻象：通过整合，作品的存在接近于自在（in-itself），但不可能成为自在，因为它们是人工制品。写实性要求排除预先给定的形式，要求摒弃华丽的辞藻和装饰性的图案，以及包罗万象的形式感的残余因素。相反地，艺术作品假定是自下而上组成的。这里不存在下述保证或允诺，即：艺术在抛弃了它那包罗万象的形式之后，将会以任何方式把作品的零星物件（membradisiecta）统为一体。正是这种不确定性，导致了这样一些传统的做法，譬方说，在后台

(这一剧院术语用在此处颇为妥贴) 所有因素得到初步加工，以便使其轻而易举地转化为一个艺术整体。但是，偶然的细节，被当作绝对的东西，则拒绝联合。这样，幻象便压倒了它那些在功能主义阵营中的主要对手。它们施行骗术，但实际情况则是：扩散性的非主观实体和假设的整体处于某种预先确定的和谐状态中，而这种和谐事实上是受人操纵的；作品组成的过程是自下而上的，但事实上这种组成过程是自上而下的，这正如人们所料，因为艺术作品的界说从精神角度看没有留下任何其它可能性。

传统地看，艺术作品的虚幻品性一直与感性契机相关联。这在黑格尔对美是理念的感性显现 (das sinnliche Scheinen) 的阐述中得到确证。幻象之见可溯至柏拉图和亚里士多德 (Aristotle) 的古老学说，它将幻象与经验世界归为一方，把实质或作为真实存在的纯粹精神划为另一方。相反地，此处采纳的观点表明：艺术作品的幻象源自其精神实质。如果精神被理解为独立自主的、根本无法确定的实体，那么它就有一种虚幻的品性；换言之，如果从离开整体存在的孤立状态来看待它，那就等于把虚无的抽象物提升到存在物的地位；对这一观念提出批评是唯名论所取得的积极成果。艺术展示出精神之独立品性的虚幻性，实际上是借助精神对存在的要求；它进而把精神作为一种存在物置于我们的眼前。正是这样把幻象强加给艺术的，这比依据最终为艺术所抛弃的审美感性 (aesthetic sensuousness) 来模仿经验世界的做法有更大的意义。然而，精神不只是幻象，而且也是真实。精神不只是对自在存在 (being-in-itself) 的错觉或误认，而且也是对所有关于自在存在的错误要求的否定。非在或无 (non-being) 与否定的第二个契机也影响到艺术。艺术作品并不把精神直接转化为感觉资料，更不会将其转化为经验性的事物；它们反倒凭借其感性因素之间形成的种种关系而成为精神。所以，艺术的虚幻特性同时也是其事实上的参与 (methexis) 结果。

把“偶然的艺术”（accidental art）的最新表现形式解释为一种对幻象无处不在的绝望反应是颇有道理的。这些实验背后所隐含的思想是：偶然的特殊细节假定无须求助于预定和谐的托词便可化入整体。这样做的目的旨在使艺术作品受到盲目的规则性的制约，这与上述那种整体确定的思想几乎没有什么差别。另外，总体被偶然的事件所支配，细节与整体的辩证关系被化为幻象：其结果当然不是一种总体性的东西。幻象的完全消失衰变退化为混乱无序的规则性，其间偶然与必然重演起它们旧有的罪恶勾当。艺术靠废除幻象的做法并未能把握住幻象。

艺术作品的虚幻品性使得人们不能依据康德的纯粹理性的认识论观念来理解它们。它们是虚幻的，因为它们外化了其内在的品性，也就是精神，而且它们只有在弄清其内在品性的程度上才能为人们所认识，这反过来与康德所说的戒律相悖，该戒律见诸于《纯粹理性批判》一书中论歧义语句（amphibolies）一章。后来，出于巧合，他对审美判断力的批判十分主观，甚至没有提及审美客体的内在品性，可他修补了自己的观点，预见到其目的论概念中外在化（externalization）之类的东西。康德使艺术作品服从目的性存在的理式，而不是让理式听任个体知情者的主观综合以期构成作品的整一体。艺术经验，即便在此意义上是目的性的，但在下述方面是不同的，即：艺术不满足于借助主体使无序在概念上得以形成。黑格尔的方法使自己沉湎于审美客体的性情，并把客体的主观效应视为无关紧要的东西，这是对康德的论点的检验；在这方面，客观目的论对黑格尔来说则成为审美经验的准则。黑格尔学派对艺术对象的重视和对艺术作品之内在本质的认知是同一枚硬币的两面。

考虑到本体（noumenon）和现象（phenomenon）之间的传统区别，艺术作品看来处于现象存在一方，因为它们与自身的物质存在不同，与一般的具体化也不同。但在艺术作品中，

表象是本质的显现，这意味着在艺术中，现象存在本身处于本体存在一方。这种对本质的强调，是黑格尔论述唯实论和唯名论之间关系的学说中的独特转折：本质务必显现，表象务必是本质的，这并非两者之间的任何其他关系，而是另一方对这一方的固有的限定关系。相应地，没有任何一件艺术作品，不管其生产者会有什么想法，均是为观众设计的，或者是为超验的统觉主体（transcendental subject of apperception）设计的。故此不能从交际或沟通诸范畴角度来描述或解释任何一件艺术作品。

4. 和谐与不和谐

艺术作品是虚幻的，因为它们赋于其自身不可能是的东西一种二等的、经过修饰了的存在形式。艺术作品是表象，因为随着创作过程的结束，它们为不存在的东西（the non-existent）而存在，而不存在的东西则至少充满一种断断续续的生命力。然而，艺术同我们对现实的认识一样，也不能取得本体与现象的同一。转入表象的本质对后者起一种造型和分解的作用。另则，被界定为显现（apparition）的表象，通常如同屏幕一样，位于它所显现的东西之前。

宣扬和谐（harmony）审美思想与同类观念的人们，有意地忽略了这些关系。他们指望在本质与表象之间取得一种平衡，作为审美机智（aesthetic tact）的结果。类似“艺术技巧”等术语，在幼稚陈腐的语言用法中，就已经暗示了这一点。

从未完满取得过审美和谐；它不是肤浅的修饰，就是暂时的平衡。在所有可以名正言顺地称之为艺术和谐的事物中，总

包含着绝望和对抗的残余。[1] 据说艺术作品可以消除所有对形式来说是异质性的东西；但在事实上，它们是仅仅与其试图消除的东西相关联的形式。在它们身上隐含着想要显现的东西，它们是以先验的方式强加在对方头上的。与此相悖的是，作品的真实思想直到放弃和谐时才不再作乱。如果没有这一提示，如果没有矛盾和不同一性，和谐在美学意义上兴许是无关紧要的，就像在黑格尔早期那部论述谢林体系与费希特（Ficht）体系之差别的著作中所描述的那样，同一性被认为仅仅与非同一性相关联。

艺术作品愈是沉湎于和谐与外显本质的理念之中，它们愈是不会对其感到满意。如此歧异的现象，诸如米开朗基罗(Michelangelo)，成熟时期的伦勃朗（Rembrandt）和贝多芬等人的反和谐态度，可以完全归因于和谐概念的内在发展以及对其不足之处的最后分析，这样讲不能算是对历史哲学的误判或滥用。此类现象与这些艺术家所体验到的主观痛苦感受毫无关系。不和谐是关于和谐的真实所在。按照和谐应当是什么的严格标准来看，和谐是无法获取的。只有当不可获取性方面掺合到艺术的本质之中时——这种情况见诸于著名艺术家那所谓的成熟风格中，那些标准方可达到。成熟的风格具有样板的力量：它证明一般的审美和谐在某些历史时期是可以终止的。摒弃古典的艺术理想并非是艺术风格的转变，或者是被称之为生活观的朦胧之物的转变。这种情况反倒是由和谐自身的不和引起的结果。和谐表现出某种好像实际统一但却未必的东西。如此以来，和谐便违背了显现本质的基本原理，即和谐理想所追求的目标。从和谐中获得历史性的解放作为一种理想，一直是艺术的真理性内容之发展的重要方面。

---

① T.W.Adorno, 'Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie', in Neue Rundschau, vol.78 (1967), pp.586ff.

5. 表现与不和谐

对幻象的抵制反映出艺术对自身的不满。远古以来，这种抵制断断续续，一直是艺术要求真实的契机。各类艺术向来对不和谐（dissonance）怀有一种需求，但这种需求却受到肯定性社会压力的抑制，审美幻象正是与这种压力勾结在一起。不和谐与表现类似；但不和谐与和谐却试图废除表现。所以表现与幻象多半是相互对立的。

表现只能被看成是对苦难感受或经历的表现。欢乐一直表明自身对表现是有害的（兴许因为从未有过像欢乐这种东西），更不用说至福（beatitude）了，后者是完全没有表现可言的。此外，表现作为艺术构成因素之一，在形式律（the law of form）的制约下对艺术的内在性起一种抗衡作用。正像有生物的表现是对苦难的表现一样，艺术中的表现是模仿性的。刻在作品上的具有表现力的线条，假定是清晰鲜明的，同时也起着消除幻象的分界线的作用。既便如此，艺术作品依然是虚幻的东西。因此，幻象——最一般意义上的形式——与表现之间的冲突依然没有得到解决，故而在历史发展的进程中不断兴风作浪。现实不同于主客体的严格并置，艺术中的行为模仿方式代表着一种对待现实的态度，幻象——自古代开始禁忌模仿以来一直是模仿的元件——逐渐地渗入上述模仿方式之中，实际上已经成为幻象的工具，正如形式成为自律性的工具一样。

艺术的发展乃是补偿物（quid pro quo）的发展：非审美经验（non-aesthetic experience）通过表现对艺术作品有着十分深刻的影响，于是表现在此成为艺术之虚构品性的原型（archetype），就在现实经验最容易渗透到艺术中的这个接合点上，文化似乎在确保该边界不受侵犯。艺术作品的表现价值不再直接等同于活生生的实体的表现价值。此类价值经过折射和

修饰，从而成为艺术作品自身的一种表现。伪音乐（musica ficta）[1]这一术语兴许最早就暗示过存在上述趋势。虽然上面提到的补偿物（quid pro quo）使模仿失去效用，但它也是模仿的派生物。模仿行为并非是模拟某物，而是使其与某物相似或同化。[2]艺术作品本身旨在实现这种同化。它们并非凭藉表现媒介来模拟某一个体的冲动，更不是模拟艺术家本人的冲动。如果确是模拟这些冲动的话，那么，它们即刻就会成为其模仿冲动所抵制的那种复制和对象化的牺牲品。与此同时，艺术表现是在进行历史判断，后者指责模仿是一种古老的行为模式，并且发现模仿缺乏认识，模仿性的同化作用（mimetic assimilation）缺乏真真切切的同一性，模仿就是如此而已，没有什么好讲的——但在艺术中则例外，它兼容并包了模仿冲动，并通过将其对象化的方式吸收了对这种冲动的批判。

6. 主体—客体与表现

毫无疑问，表现是艺术的一个本质要素（即使现今对表现反感的人们，也确认表现与艺术是一个相互关联的整体）。但是表现这一概念，如同其他许多对美学来说十分重要的概念一样，从未为人们所理解。这个难以对付的概念在所有学说的框架中也从未得以澄清。其原因在于表现这一术语，与概念化是完全对立的。

根据历史哲学，艺术中的表现可以被认作一种妥协或让步。一方面，表现旨在取得超主观的结果（trans-subjective result），试想生发一种认识，它与一度存在于主客体两极性（polarity）之前的认识没有什么不同，并不认为那种极性就是

① 字面意思为“伪造或虚假的音乐”。——英译者注
② 将‘ihm’插在‘macht’一词之后。——英译者注

确定的东西。另一方面，表现是世俗的东西，因此，它试想借助精神作为精神自体的认知行为，取得一种在未经实践的极性状态中的认识。审美表现是非主观事物的对象化。更确切地说，通过对象化，表现成为第二个非主观性实体，它所表示的是人工制品，而不是主体。即便如此，与艺术相一致的表现的对象化，如果没有生产表现以及有效运用其模仿冲动（用句资产阶级的话说）的主体的话，那是不行的。当一种主观思索的客观品性，如忧伤、力量或怀念等等，想要大声表白时，艺术就得予以表现。表现是艺术作品那表示哀痛的外貌，是作品仅仅呈现在那些有同情心的观众眼前的面目。它可能在最奇异陌生的地方突然显露出来，如同那些使罗可可时期的舒适生活光彩夺目的欢快乐曲或作品一样。假若表现仅仅是主观感受的复制品，那它将没有什么意义。艺术家们通常采用这样一种表述方法：他们藐视别人的作品，只将其视为直觉的产物，而非创作的结果（empfunden, aber nicht erfunden）。理解表现的较好方式不只从主观感受角度来思考表现，而是根据积淀着历史过程和职能的普通事物与情境来认识表现，这便赋予它们一种表白的能力。在这方面，卡夫卡堪称楷模，作为一位艺术家，他能把被积淀下来的表现再次转化为包含在先前暗码形式中的活动。然而，表现在这里成为更加神秘的东西，因为，被积淀的和被表现的意义，除了能够表现自个（如果只是有气无力的话）之外，反倒没有意义，结果成为一种以自身为参照系的自然历史。

艺术是模仿，这只是就模仿作为客观表现而言，与心理学相去甚远。或许在很久以前，凭借人类的感性器官通常就可感知到客观世界的这种表现品性，而现在则不行了。如今，表现只存在于艺术之中。通过表现，艺术方能与经常想要吞没自己的为他者存在的契机保持一定距离。这样，艺术本身就能进行表达。这便是艺术通过模仿所取得的结果。艺术表现是“表现某物”的对立面。

7. 表现作为一种语言特质

模仿作为艺术理想，不是某种旨在追求表现价值的实用方法或主观态度。艺术家对表现所做的贡献在于他的模仿能力，在他那里，这种能力使被表现的要旨得到释放。该要旨如果被视为艺术家的实质性心理内容，他的作品也同时被视为这种内容的复制品的话，那么，艺术便会退化衰变为模糊的照片。譬如，舒伯特的屈从行为并未流露在他那似乎赋予意义的音乐"调式"中，也未流露在他谱曲时的感受方式中；艺术并未谈及那种东西，但却见诸于声称"原来如此"的委靡消沉的心境中。这种心境正是舒伯特音乐中的表现所在。

表现集中体现了艺术的语言特征，这完全有别于作为艺术媒介的语言。的确，这两者是否可以和谐共存的问题值得考虑。像乔伊斯这样的现代散文作家，他抛开推理性语言不用，或者至少可以说，他让推理性语言从属于形式，从而使语言建构成为不能译解的东西，这番努力可以被看成是从交际语言向模仿语言（mimetic language）转变的尝试，鉴于其双重特征，语言既是艺术的构成原则，也是艺术的劲敌。吉丽雅别墅（the Villa Giulia）的伊特拉斯坎花瓶（Etruscan vases）不用交际语言也能表述某种东西。事实上，真正的艺术语言是不言而喻的。艺术的不言而喻契机先于诗歌的意指契机（这在某种程度上也见诸于音乐）。就那些花瓶而言，它们与语言的相似性似乎道出"是我"或"我来了"之类的东西，这便断定有一种个性是独立自在的，而不是靠认同思想的做法用相互依赖的存在总体来塑造的。同样，一只不言不语的动物，譬如说一头犀牛，似乎在说"我是一头犀牛"。里尔克（R.M.Kilke）写过

这么一行诗："没有眼睛不打量你的地方"。[1]它曾给本雅明留下殊深的印象，且以一种难以企及的方式为艺术作品的非意指语言立法。表现委实是艺术作品的关注要点。表现语言比意指语言更为悠久，但尚未得到赎救。艺术作品仿佛是在重演这种过程，主题正是藉此过程艰难地形成的。作品凭借自己获得的结构性能使自身适应于主题。艺术包含表现，这并非在它传达主观性之时，而是在它与主观性和灵性的原初历史回响震荡之际。任何一种想要把握住这一点的情感颤音，都是这一重要震颤活动的黯然失色的代用品。

重点在于艺术作品与主体的亲合关系之上。只要原初历史依然影响主体，主体就会幸存下来。在历史上的任何一个时刻，主体总是要改弦更张。只要主体适合充当表现的工具，无论它是多么间接的东西也无所谓（与其自身的观点相反）。有时，被表现的内容与主体相似，或者被表现的冲动是主体的冲动，这均无关系；它们通常依然是关乎个人的东西，在进入自我的整合过程的同时而又不被其完全吸收或同化。艺术作品中的表现是主体身上非主观的东西；就其特征来看，它既不是主体的表现，也不是主体的印象。再没有比类人猿的眼睛更富于表现力的东西了，它们好像在客观上对自己不是人类这一事实深表悲哀。当诸冲动正被转化为艺术作品时（这当然得合乎作品的整合布局），它们还保持着自身的本性，即作为艺术中超审美的自然的全权代表，除非它们不再是单纯的自然，而是成为自然的余象。所有真切的审美经验都注意到这种矛盾心理。康德对此做了令人惊叹的论述，他从介于自然与自由之间的主体震惊感角度，描述了对崇高事物的感受。对模仿说的这一矫正对艺术中的精神化富有建设意义，且先于任何促进精神化发展的精神反映活动。精神已经凭借作品被安插在这种得到矫正

---

[1] Rainer Maria Rilke, 'Archaischer Torso Appollos', in Samtliche Werke ed. E. Zinn (Wiesbaden 1955), vol. 1, p. 557.

后的模仿之中；精神可能诞生在模仿本身的原初形式中，该形式将使模仿成为生理学上的精神先驱（progenitor），实际也是如此。另一方面，被矫正后的模仿应当对艺术的肯定性本质担负一定责任，因为它减缓了痛苦，并将其控制在精神性的总体中而又不真正改变它。

8. 支配作用与概念知识

虽然艺术会受到外部普遍异化现象的损害，但在下列方面艺术很少受到异化的影响，即：在艺术中，一切均通过精神，一切会通过无拘无束的非暴力方式得以人化。艺术游离于意识形态和自我确定的真实性之间，黑格尔声称后者是精神的本土或天然领域。无论精神在艺术中起多大的支配作用，但当它将自身对象化或外化时，它便抛开了所有制约性目的。通过建构一种完全脱离精神的连续统一体，艺术作品便成为一种受到阻滞的自在体（in-itself）的诸多幻象，该自在体如果确是实在的话，就会自消自灭，就会实现主体的意图。艺术补正概念知识，因为，它依靠自己并在完全孤立的状态下，可以从非形象化主客体关系中获得概念知识所学不到的东西，也就是一种通过主观努力来显露自个的客观品性。艺术并不把这种无限的努力置于次要地位。由于其无限性，艺术需要这种努力，即便这意味着在此过程中会引人或招致幻象。凭藉精神化，也就是以自然支配性为样本的艺术的极端支配性，艺术改正了现实的自然支配性。艺术作品具有这样一种要素，它自成一体，与主体相对立，作为某种持久绵延的东西，或一种残存的物恋的对象（residual fetish）。它代表异化的消失。然而，那些在外部世界中看起来仿佛是不同于自然的因素，则确确实实地还原成支配性的物质和社会压制的载体。表现乃是契机，自然藉此深深地渗进艺术。另一方面，表现亦是非实际意义上的自然的契机本

身，它暗示出什么是表现本身，什么仅凭表现方式依然不能成为具体的东西。

9. 表现与模仿

印象派的早期倡导者们对凭借精神化来调节艺术表现的做法颇有见地，调节意味着对过分简单化了的形式与表现之二元论的批判，这种二元论无论在传统美学中，还是在某些真正的现代艺术家的思想中，均具有代表性。[①] 不是因为这种二分法缺乏真理性：特别是在较为古老的艺术中，一般惯于把诸冲动包容在某种框架或其他什么东西中，同时不能否认某些作品突出表现、另一些作品突出形式的事实。而是因为这两个契机关联密切，彼此调节。没有结构或形式的作品也会失去所有表现力，即便表现是其确定的目的（它们不想陷入形式的罗网有其自个不言而喻的理由）。由于同样原因，纯形式也是摇摆不定的。

表现是一种干扰现象，具有方法和模仿的功能。模仿反倒是由技术程序的复杂性引起，虽然后者的内在理性似乎妨碍表现。整体作品所施行的强迫性相当于其表述能力。这不仅仅是一种暗示效应。顺便提及，暗示过程与模仿方式有关。这一思想导引出主观性的艺术悖论，可以陈述如下：艺术旨在生产一种基于反映（形式）的盲目品性（表现），侧重于盲目表现的审美创造，而不是理性化；另一方面，艺术又旨在“创造我们不知其为何物的东西。”这一现代冲突有着悠久的历史。谈到每件艺术作品中的荒诞性或不可比较性的残余时，歌德早已打通了弄清我们今日所知的意识和无意识的道路。歌德还曾预

① T.W.Adorno, Berg: Der Meister des kleinsten Ubergangs (Vienna 1968), p.36.

见。艺术一旦摆脱了意识的支配而成为无意识范畴，最终将会养成一种“忧郁感”，波德莱尔与第二次浪漫派艺术人士都认为艺术确是如此：艺术就像一只禁捕的鸟儿，顺理成章地被发展成为理性存在，但同时又潜在地进行自我否定。表明这一令人遗憾的事态一般并不会消灭艺术，尤其是现代艺术。无论谁使用这一论点，都会不由自主地墨守形式和表现的二元论。

实践者在日常工作中相当熟悉被理论家视为重大逻辑上的那种矛盾：对模仿契机的支配，其自发性得到激发，遭到摧毁，又受到赎救。自发性中包含着任意性，此乃艺术的根本要素。的确，该特性的存在表示出艺术家的主观能力，尽管应当强调指出：这一过程是客观上决定的。艺术家通晓那种能力；他们谓其为自己对形式的直觉知解力（intuitive understanding of form or Formgefuhl）。正是这一调合概念，解决了康德提出的问题，即：艺术（对康德来讲是完全非概念性的东西）何以能够主观地兼容普遍性与必然性的契机。根据康德的理性批判，该契机是推理性知识的禁区。形式知解是对审美事实的深刻反思。这种反思是盲目的，但却是确实可靠的。形式知解一旦落入主体的模仿力（反倒为其对立面，也就是理性建构所加强）的手中，便成为遁世的客观性（hermetic objectivity）。在审美事实上，形式知解的盲目性与必然性方面是一致的。所有审美理性的目的存在于表现的非理性契机中。艺术的任务在于抵制强加的秩序，将自然的必然性连同偶然的无序一起抛开。艺术并不借助虚构的、混合的和有意向的偶然性，赋予偶发事件以应有的地位，以便削弱其主观性的中介作用。这样做的目的在于通过暗中摸索的方式来公平对待偶发事件，这里，黑暗则是必然性的轨道。艺术越是老老实实地沿着这条轨道前进，它对自个来讲就会变得愈加模糊不清。艺术使自个的本质变得模糊难解。其内在的过程具有某些关于本质的预见性的东西。这种思想是受魔杖（divining rod）牵引的结果：这便是作为客观性之重演（reenactment）的模仿。自动写作，甚至像勋伯格

的《等待》(Erwartung Op·17)之类的音乐作品，也是从模仿的乌托邦思想中获得灵感，但尔后则很快意识到表现与客观化之间的张力并未导致同一性。在艺术家对表现需要的审查权力和建构的自愿妥协性之间根本没有坚实的中间地带。客观化经历两个极端。表现需要只有在它不为艺术趣味或理智驯服时，才会同客观性合而为一。另一方面，艺术思维现象本身(art's noesis noeseos)，不会被外来的非理性所打断或支配。审美理性与其说是试想提供一种被视为对艺术作品进行反思的外来指导，还不如说是自个闭着眼睛闯入创造性的作品之中。

艺术作品是理智或拙笨与否，取决于它们所运用的技巧方法。而艺术家有关其作品的思想则非智非拙。换言之，艺术作品在其理性的表层下面深深地隐含着内在的客观理性。贝克特的艺术可谓现代艺术中的典范。伟大的前现代艺术家们也是如此。譬如，贝多芬在其后期作品中，就摒弃了所有多余的、因而也是非理性的附属物。相反地，次等的艺术作品，尤其是没有灵感的音乐，确有一种内在的笨拙性，现代派通过把理性成熟性设立为理想的方式，对此提出批评。模仿与建构的悖论迫使艺术作品以节制的方式，而非依赖特定假设的方式，与激进派联合在一起。

10. 内在性辩证法

尽管如此，节制并非源自上述悖论。从历史上看，对幻象的反叛根由之一是对表现的反感。正是在这一时刻，出现了艺术的代沟(artistic generation gap)，因为表现派与此同时扮演起父老形象(father image)的角色。经验主义的研究表明，十分自制、守旧、好胜和反动的人们，常常厌恶“内省活动”(intraception)，也就是说不喜欢任何一种内省的态度。也正是这些人，会把表现当作某种太人性的东西予以抛弃，可望在对

整个艺术普遍表示漠然的背景下对现代艺术表现出一种特有的不满情绪。从心理学上讲，这类人对防御机制（defence mechanisms）的反应，及其虚弱的自我所要求保持一段距离的任何东西，可能会威胁自我对现实的不稳定的适应过程，并且会降低其自恋程度。所谈及的这种态度被称之为“不容模棱两可”的态度。这种不容异议的态度是针对开放性的、尚存问题的、最终看来也是针对经验自身的。

在模仿的禁忌之后隐藏着性禁忌：一切不该令人扫兴；让艺术保持清洁。众多艺术倾向均赞同这种禁忌，赞同对表现进行政治迫害。

现代艺术的反心理主义经历了功能上的变化。在一个时期，同青春艺术风格（Jugendstil）和一种现实主义艺术风格相逆反的前卫艺术，在向内转化；长期以来，反心理主义被社会化了，并且被迫为社会现状服务。据马克斯·韦伯所言，内在精神（inward-ness）可追溯到强调信仰而非优秀作品的新教教义。对诸多思想家来说，这其中也包括康德，内在性（interiority）至少在某种程度上是抗议强加于人的异律性秩序的论坛。这便从下述倾向得到补偿，即完全从漠视秩序和任其听从法则摆布的领域角度来认识内在性的倾向。这种情况与在劳动过程中涌现出的内在性是相当一致的：内在精神有助于培育一种人，他们实际上是自愿地从事基于责任的有偿劳动，正如新兴的资本主义社会所期望所要求的那样。由于独立主体的无能为力性变得愈加明显，内在精神便成为一种吵吵嚷嚷的意识形态，一种内心世界的虚假形象，在此内心世界里，多数沉默的人试想使其在社会中失去的东西得到补偿。

所有这一切会把内在性逐渐搞成阴影似的和非实体性的东西。虽然艺术无意简单地随波逐流，但不可能把艺术当作完全与内在性间离开来的东西。本雅明曾经说过，他十分重视内在精神。这对“内在精神的哲学”来讲是句刺耳之言，该哲学声称齐克果（Kierkegaard，亦译克尔恺郭尔——译者注）是其创

始人，尽管齐克果主要不是与此哲学、而是与现代本体论有关。本雅明谈论的是那种抽象的主观性，它神气活现，犹如实体性的东西。然而，本雅明的陈说更接近于抽象主观论，而非整个真理。精神（本雅明也持此见）不得不进行反省，以便能够否定自在物。将贝多芬的音乐同爵士音乐加以对比——对某些音乐家来说这种对比已经是无法限定的——便可展示出这一点。在某种意义上，贝多芬的音乐表现的是未被削弱的外在生活经验，结果却是内在地复归；譬如，时间这一音乐媒质，也是音乐的内在意义。流行音乐，也包括爵士音乐，在另一方面并未取得大幅度的升华，而只是一种肉体的刺激物（somatic stimulus），因此与审美自律性相比是退化了。

内在性（interiority）也带有辩证法的特征，虽然在某种意义上有别于齐克果所说的内在性。因此，由于内在性开始消失，涌现出的这类个体绝非消除了意识形态的人，而是没有必要资力首先形成自我（ego）的人——里斯曼（Riesman）称这类人为符合客观外界标准的人（outer-directed）。这实际上使艺术中的内在精神的观念变得愈加清晰明了：内在精神并非名声狼藉。事实上，把极有表现力的作品贬斥为过分浪漫的东西，已成为那些极力想复归到更原始的形式中去的艺术家们的陈辞滥调。审美外在化进入艺术作品并非以虚弱的、适应性强的自我为前提，而是以强健的、自律性的自我为前提，后者能够真正地认识自身，从而能够打破它在幻象中的种种局限。只要模仿的契机受到一种来自外部的遵奉主义者的审美超我（aesthetic superego）的压抑，就不可能想到这一点；然而，这在它自个与其对立面的客观化了的张力中应予以扬弃。幻象在表现中尤为显著，主要因为表现假装不受幻象的制约（illusion-free），但同时却又屈从于幻象。重要的批评工作已从表现的装模作样中确定出自个的方位。

模仿禁忌是资产阶级本体论的中心部分。在这个受到管治的世界上，该禁忌已经贯穿到原先属于模仿的领域，从而解除

了人类直接性谎言的神秘性。此外，那种反感情绪强化了主体的仇恨感受，若无主体，任何对矫正过程的批评都将失去意义。主体被抽象地否定了。实际上，主体是依据其力量与意义的削弱程度来相应地扩张自个。当主体试图投射一种早已被剥夺了的表现性关联意义（expressive relevance）时，正好是这种被扩张了的虚假意识的一个例证。但是，从物质优势或经济条件中争取社会的解放，目的在于创造一种迄今一直处于困境的真正主体。从这一观点来看，表现不仅反映出主体的自大，也反映出主体对主体性失落的不满情绪，表现从而成了那种主体性之所以可能的密码。

对表现的反感在下述事实中可得到进一步证明，即：表现倾向于说谎捏造，无视任何审美的操纵或控制（aesthetic manipulation）。另一种观点认为，表现是根据事实本身的模仿，因此对表现怀有一种潜在的信任感，那就是：如果高谈阔论或大声疾呼什么，什么就会越来越好。这是对弗洛伊德称之为“思想万能”（omnipotence of thought）的虚假信奉。表现是一种十分神奇的剩余物，但只是在部分意义上。高谈阔论某些东西，使得自己和遭难的直接性拉开一段距离，就像尖叫有助于减轻莫大的痛苦一样。

尤其是外化于语言中的那种表现，往往具有执著的态势。大凡说过的东西，无论是好的或坏的，无论是“最终解决方法”的标语口号还是极乐与和谐的承诺许愿，均不会消失殆尽。由于语言赋予某物以表现，所以汇人到未来人性的潮流之中；但是，恰恰是那种东西的无能为力特性，使语言自身首先受到激励。主体紧随其实体化之后，通过模仿性退化器官，也就是凭借遭到摧残的生命（这里主体已还原成意识形态）中的部分完整生命的全能作用，来限制这种实体化。这两个契机的不可分化性，正说明了艺术表现的自相矛盾性。

一般不能说致力于表现的人是否就是实体化的代言人。这个人也许是真正的非语言的、没有表现的表现的代言人，或者

说是一位指责反对实体化的人。真正的艺术谙悉没有表现的表现（expsessionless expression），如同不流眼泪的哭嚎。另一方面，新客观性（New Objectivity）对表现实行的那种无情的根除手段，随着遵从主义之流的沉浮，结果使反功能艺术（anti-functional art）屈从于其功能原则，并且漠不关心表现的非隐喻和非装饰性相。艺术作品愈是能够接纳这些方面，就愈会成为表现的备忘录，从而在自身中折映出功能性（functionality）。面对反表现和数学化了的艺术（anti-expressive and mathematized art），也就是以纯然肯定的术语解释（蒙德里安就是这样做的）自身的艺术，我们可以毅然地宣布：这些作品绝不会一下子将表现的合理性永远推翻。要知道，主体不可能而且也不应当讲述直接性的语言。但这种语言能够而且正在继续通过带有异化和变形的事物来表述自个。这最起码是抵制绝对建构（absolute construction）的那种现代主义所隐含的思想。

第7章

谜语特质、真理性内容与形而上学

1. 对神话的批评与赎救

美学如果把艺术作品当作解释学的对象，那就不可能指望把握住其实质。目前所需要把握住的东西正是作品的不可理解性（unintelligilility）。在这方面，“荒诞之物”这一时髦的术语过于肤泛了：要究其本来真知就需努力进行理论探讨。荒诞性（absurdity）与其相互作用的对比物——精神化（spiritualization）是不可分割的。精神化（在黑格尔看来）是艺术作品的以太（ether），或者说精神无所不在（不仅仅作为谜语的意向）。在否定主宰的精神之际，艺术的精神并不把自个表现为精神本身，而是突如其来地出现在其对立面——物质性之中。这就是说，精神绝非直接地存在于精神性作品之中。相反地，

构成艺术之赎救方面的东西是下述行为，精神通过这一行为将自个抛入艺术之中。艺术热衷于震动效应（shudder），不是凭藉复归于震动的方式，而是通过保存其传代物的途径。艺术作品的精神通过将自个外化于客体的方式而产生震动效应。这样，艺术便参与了同基本的启蒙动力相一致的现实的经验主义历史进程，也就是说，由于天才的自我反思，现实要素进入想象领域，并且意识到其非实在性。所以，艺术作为精神化活动的历史演化，不仅是对神话的批评，而且也是对神话的赎救；因为，由于想象能恢复一些东西，所以也再次肯定了它的可能性。艺术精神的双重运动可从概念上而非经验上追溯到艺术的原初历史。有一种精神难以驾驭或制约的推动力，沿着精神把握不了的方向运作。这便助长了现代艺术的发展，并且牺牲了古风时代的艺术先辈们。

2. 模仿与愚蠢

在艺术中，模仿既低于精神而又高于精神：既与精神相悖，但又是激发精神的起因。在艺术作品里，精神成为建构的原理。因为，精神要实践其终极目的（its telos），就意味着精神务必源自模仿冲动，要凭藉同化方式而非外在政令来塑造这些冲动。形式只要顺其自然，不违背个体冲动的意愿，就能成功地将其客观化。此乃艺术参与（methexis）实现和解统一的条件。只有当艺术作品的理性沉浸于其极性对立面时，才会成为精神性的东西。

我们可称之为审美精神的原罪的东西——事实上是指精神不能克服艺术媒介中的塑造物与模仿物的歧异性——在大部分艺术作品特有的愚蠢和滑稽的性相方面具有相互关联性。这包括那些最富有意味的作品；事实上，作品的意味完全有可能存在于拒绝以鲜艳的色彩来粉饰愚蠢的作法中。任何形式的古典

主义为何被判定为是有缺陷的原因主要在于：它压制愚蠢的东西（the fatuous）。真正的艺术理应抵制这种诱惑。享有成熟之名的进步的艺术精神化并不摒弃愚蠢；它单单强调突出愚蠢。此乃日益重视艺术之逻辑本性的一种职能。这种逻辑本性愈是受到重视，艺术逻辑性与外在逻辑性的差异就变得愈加明显；艺术作品愈富有理性并在形式上愈富有连贯性，从外部现实及其理性准则的角度来看，艺术作品便显得愈加愚蠢。相反地，艺术的愚蠢性（fatuity）也是对那种现实的控诉，更确切地说，是对一种社会的控诉；在此社会中，理性成了自在目的（an end in itself），因而转变成非理性和狂妄性。艺术（顺便提及，更容易得到门外汉、而非艺术世界中的自鸣得意者但又是无知者的承认）中被实体化了的理性和愚蠢性相互指控。从自我保存的理由角度来看，我们发现性或色相（sex）偶尔也带有愚蠢的色彩，不为性所动者很乐意表明这一点。

愚蠢性是艺术中的模仿残余，是艺术想要脱离其环境所付出的代价。这正是门外汉嘲弄艺术并非全错的原因。愚蠢的东西，因为是难以名状的原始暴行的残余物，所以导致艺术品性的衰退变质，当它是反映的和形象的东西时则例外。假如愚蠢性并未超越幼稚性，那它就有可能完全沉沦在由文化产业（culture industry）所特意制作的玩笑（calculated fun）或娱乐的水平上。矫揉造作现象隐含在艺术的概念之中。在规定愚蠢事物于阶级关系和教育失衡背景下得以升华的社会里，这种概括是依然有效的。玩笑便是对其的惩罚。但是，艺术作品的愚蠢性相非常接近非意向性维度（the dimension of unintentionality），因而也非常近似于谜语，起码上乘作品就是如此。诸如像莫扎特的《魔笛》（Magic Flute）和韦伯的《魔弹射手》（Der Freischutz）之类愚蠢的主题材料，由于配有音乐，要比瓦格纳的故作庄重的歌剧《尼伯龙根指环》（Ring of the Nibelungs）包含更多的真理性。艺术中的滑稽因素令人愉快地回想起艺术置根于动物世界这一事实。动物园里的类人猿所做出

的种种表演，好像直接取自小丑的扮相。另外，小丑对儿童的吸引力类似艺术对他们的吸引力。成人世界铲除了这两种吸引力，以及第三种吸引力，也就是对动物的吸引力。然而，酷似动物也是人类的特征之一，永远不会完全被意识所压抑。突然间重新估价那种酷似性的实例颇多，它们给个体带来福份好运。幼儿语言和动物语言似乎一样。人与猿之间的相似性被小丑的酷似动物特性表露无遗。荟萃在一起的动物、傻子和小丑构成了最基本的艺术维度之一。

3. 是何原由?

想要在事物世界面前使自身获得合法的地位，艺术——作为否定事物世界（thing-world）的一种东西——显得先验性地无能为力。尽管如此，从事物世界的角度来看，艺术不可逃避为自个立法的责任。艺术的谜语特质（enigmatic quality）容易使那些对艺术一窍不通的人和通晓艺术的人感到震惊；对那些与艺术有经验联系的人来讲则另当别论了，因为他们必须抓住艺术及其诸契机不放，即使他们的经验表明艺术的生存正受到威胁。要想从中得出某种迹象，只需脱离背景关系，即在陌生的环境中去体味艺术作品就足矣了。这里，作品很容易遇到它们到底为了什么之类的问题，然而在其自个的文化背景中，就不会遇到这种咄咄逼人的质问。在诸如此类的治外法权的情境里，这种无礼冒昧的问题，由于无视影响审美领域的禁忌，故而往往揭示出作品中可能没有发现的不足之处（揭露缺点的相反途径是通过内在的批评）。艺术作品的谜语特质与历史有关。从前，将它们变成谜语的是历史，现在，一再将它们神秘化的也是历史。此外，是历史赋予它们以权威，从而把作品存在的理由何在这一令人作难的问题抛在一边。艺术作品愈是预先计划好的或愈是受到理性的制约，其谜语就愈加明晰。形式使艺

术作品近似于语言：虽然艺术作品好像要表现其存在的个体性或此性的某一殊相（express a particular in its thisness），但这一表现总是转瞬即逝的。

有关某物为何在艺术中被模仿、以及某物为何被叙述得如同真的一样而实际上是假的，或者充其量也只是对现实的歪曲等等问题，还没有得到令人满意的答案。更为糟糕的是，在确定艺术本身何以如此——这个问题含沙射影，暗指艺术无用——之时，艺术作品本身无言以对。那种认为虚构的记叙比忠实的描写更能揭示社会现实的论说几乎难以令人信服，因为转述（trans-descriptive）属于理论而非小说范围。关涉艺术何以如此的根本问题是这样一种情况，艺术的谜语特质在此将自个表现为赤裸裸的混乱状态。该问题是一种更大的提出虚假问题之形式的一部分，即有关生活真谛的那种臭名昭著的模式的一部分。[①] 它没有丝毫的关联意义，因此是令人困惑不解的。相反地，像这些抽象的问题，用如此简易的方式对事物进行分门别类，必然会错过它们想要探寻追究的东西。

4. 谜语特质与知解

所有艺术作品是谜语这一事实，不停地刺激着艺术理论；的确，艺术作为整体就是一个谜。换句话说，艺术在表现某事某物的同时，也对其进行掩盖。谜语特质像小丑一样作出种种怪相。它变得越是隐晦，人们越是想要入乎艺术作品其里，探明内情，于是作品便千方百计地重演它们（re-enact them）。然而，即使人们出乎其外，有意打破与作品之内在整体性的契约，但那谜语则像小精灵一样无法驱散。

① T.W.Adorno, 'Meditations on Metaphysics', in Negative Dialectics (New York 1973).

研究毫无艺术敏感性（artistic sensibilities）的人们是出于几种原因，其中之一便是：他们以非常引人注目的方式，委实是一种完全否定艺术的方式，来说明艺术的谜语特质。他们不晓得自己代表着一种极端的艺术批评形式，与此同时又揭示出艺术的真实性（只要人们能够克服自己态度或看法的偏差）。要向他们解释清何为艺术的问题是相当不可能的；假如从理智上可以做到这一点，那么他们依然不能将此洞识与其经验一致起来。在他们看来，现实原理十分强大，可以完全彻底地抑制住审美行为。由于受官方对艺术的文化认可的催促，对艺术的敏感性不断衰退，这正是导致目前艺术非实体化运动的主要起因。对艺术之谜语特质的最为基本的感知过程，兴许类似不懂音乐者的感知过程，这种人想弄懂"音乐语言"，但只听到些胡言乱语，故想知道所有这些音响的含义。谜语特质便是音乐门外汉和行家里手所听到的内容之间的差异性。当然，谜语特质不仅仅附属于音乐（其非概念性是显而易见的），而且也附属于所有艺术。一幅画或一首诗，均会受到同一种空洞的凝视（empty gaze），除非观众或读者从作品所要求的受过训练的态度来重演这种作品。事实上，对艺术的体验和解释，在某种意义上是对那种空洞的、质疑性的凝视的译解过程。简单地回避是无济于事的。相反地，这会直接导致灾难性的混乱状态。

竭力想要解开艺术之谜是一回事。知解特定的艺术产品则是另一回事。对特定艺术对象的知解（Verstehen），是凭借体验对作品进行客观复制或重演，在这里，入乎作品之内的体验会发生作用，借用音乐术语来说，犹如解释一首乐曲就意味着按照某人对作品应当如何演奏的理解来演奏一样。谜语特质恰恰使得知解力的思想观念成为问题。对艺术作品的完全内在的知解是一种虚假的和有偏差的知解方式，因为它受到艺术魅力的迷惑，但真理性内容则与这种魅力截然对立。大凡视艺术为异物（something extraneous）者可能会对艺术的谜语特质采取敌视态度；而那些从内部体验艺术者，诸如艺术家，可能会完

全忽略这一特质。获得对艺术作品的充分的解释性知解，就意味着消除某些谜语维度的神秘化，并无须搞清构成艺术之谜。当作品自个向知解力敞开大门之际，它便开始受制于其需要反省的疑问形式之中。随后，它便逐渐地消失在遥远的世界里，结果又猛然返回，用那些原以为已经解决了的老问题来困扰和折磨解释者。谜语特质是构成艺术的要素，这一点可用消极的方式予以表明：全是思想和预谋的作品缺少谜语；它们委实够不上艺术。

我使用“谜”（enigma）一词并非取其松散意义来表示某种一般的歧义性，而是取其确切的意义，即谜语或谜（riddle of puzzle）的本义。虽然谜或许不会代表明确的客观的解决方法，但却具有潜在的解决途径。在此意义上，艺术作品便是谜。每件作品如同一个画谜（Vexierbild），把观众搞得心烦意乱、百思不解，此乃预料中的必然结局。更确切地说，画谜是由每件艺术作品引发的令人心烦之事的善意的反复。像艺术一样，谜语既掩藏一些东西，也显示一些东西。艺术中的可知性（knowledgeability）是对一件作品的充分知解，并且同假装无知的态度和对谜语的中立态度联结在一起。老练机智的鉴赏家对艺术了如指掌，但在这里则是最大的罪犯，因为他歪曲艺术，将艺术化为一种完全透明的东西，可艺术并非如此。伸手去抓彩虹肯定一无所获。对艺术中的谜语特质来讲也是如此。音乐便是一个范例：音乐既莫测高深又不言而喻。音乐之谜不可解；它只能从其形态角度予以译解，此处涉及到艺术哲学。理想的听众兴许是这样一种人：他完全不懂音乐可又十分熟悉音乐。知解力并不排除谜语特质。即便是得到恰当解释的作品仍然需求理解；它们等待着破谜的谜底（das losende Wort）。

以想象方式来感知艺术作品是完完全全的最靠不住的理解方式，然而，这也是通往真正理解的必要步骤。没有实际倾听就想充分领悟一部乐曲的精髓，那是不可能的，这需要接近艺术。这种接近是达到知解的前提条件之一。在这一严格的意义

上，解释性知解既消融也保存艺术的谜语特质。其影响取决于艺术的精神化和艺术经验，想象力则是后者的主要中介。精神化不是通过概念性解释，而是凭借将谜一般的事物具体化的方式，来处理谜一般的东西。解开艺术中的一个谜，如同确定其为何难解的原因是什么——这是艺术作品引人注目之处。它们要求观众从其实体角度来理解它们。这一要求只能通过双重方式得以满足，即：特殊经验要与能够反映经验的理论结合起来。这种单纯的方法论中介能够考虑到谜语特质。研究艺术——就此而言，也包括研究其他任何事物——的现象学方法是要不得的，因为它总以为一下子就能把握住艺术的精髓。这种立场观点的错误并非在于反经验主义，相反地，是在于它从经验中排除了思维那一面。

5. “无物不变”

遁世的艺术作品由于难以理解而经常受到指责。实际上，认为作品晦涩难解等于承认所有艺术像谜一样，这会对表面看来易解的传统作品产生影响。当人们意识到传统作品的可理解性开始瓦解或丧失之时，会十分恼火。许多打上公众赞赏标记的传统作品被误以为已得到人们的理解。在其可理解性的外表下面，谜一般的东西一再抬头。相互矛盾的是，当今最不容易为人所理解的作品，也就是那些突出而非淡化谜语特质的作品，而这在潜在意义上是最能为人所理解的作品。

艺术中的概念并非超出艺术之外的东西。随着它们进入艺术领域，便在范围和内涵方面被同化或发生变化。譬如，“奏鸣曲”（sonata）一词，在乔治·特拉克尔（Georg Trakl）的诗中具有绝对独特的意味，以致引起联想扩散，其中无一联想关涉实存的奏鸣曲，更不用说一般的奏鸣曲形式了。“奏鸣曲”一词依然合乎情理，因为它是由奏鸣曲的片段形成的；另则，

该曲式声称恢复了由作品唤发出的那种音响。从技巧上讲，"奏鸣曲"这一术语适用于那些被高度分化了的实体，其发展与反复围绕着主题，整一性在这里是独特显著的细节之一。这种东西无一不同"充满和弦与奏鸣曲的空间"[①]这行诗相悖，看来这句话同儿童呼出某一名称时所体验到的快感有关。特拉克尔的这行诗特别像诸如《月光奏鸣曲》(Moonlight Sonata)这样的伪造标题，而不像实在的东西，譬如说贝多芬的《钢琴奏鸣曲——作品第27号第2部》(Piano Sonata op·27 no·2)。特拉克尔所言完全不是偶然的，因为，如果没有他妹妹演奏那种奏鸣曲，他兴许没有表现其忧郁症的工具或媒介。非常简单的字词，借自日常用语，但却构成精妙的诗句。布莱希特对自律性艺术(autonomous art)的批判——他指责这种艺术只是重复事物的原样——十分离题。在特拉克尔的诗中，无所不在的系动词"在"(to be)隐含着概念意义，也具有诗歌内涵："to be"所表现的不是关于存在的判断，而是苍白的复制品，它具有质性的差异，达到了否定那种"在"的主张的程度。在诗中，某物"在"的命题同时意味着比它在其他地方或多或少的东西；同时也暗示这样一种疑虑：假定具有存在价值的东西实际上缺乏存在价值。布莱希特和卡洛斯·威廉士(Carlos Williams)从其诗歌中剔除了令人振奋的抒情格调，从而使诗歌近乎于实际报道。然而，这种变动产生了适得其反的结果：经验主义的命题一旦被转化为审美单子(aesthetic monad)，就不再是外部的东西了。反抒情风格与事实间离(estrangement of facts)的作法是同一事物的两个方面。

当我们从交际语言(communicative utterances)转入诗歌语言(poetic ones)时，判断的思想观念便得到矫正。的确，艺术作品就像诸判断力一样，因为它们也导致一种综合。但艺

① G.Trakl, 'Psalm', in Die Dichtungen, ed. W.Schneditz, 7th ed. (Salzburg n.d.), p.61.

术的综合不是判断性的。不可能道出某件艺术作品描述的是什么，或者什么是其所谓的启示。如果是这样的话，那么，要承担义务的艺术的概念从根本意义上讲便成为荒谬的了。不能把艺术作品的一体性（oneness）说成是一种判断，即使作品本身可能包含着有关它们为了什么的种种判断。这些全是假的。我们不妨借用爱德华·莫里克（Eduard Morikc）所写的一首题为《捕鼠器歌谣》（Mouse-trap Rhyme）[①] 来说明这一点：

《捕鼠器歌谣》

（一小孩连绕捕鼠器三圈，口中念念有词地说：）
小客人，小房子，
小宝贝，小耗子，
今晚月亮一出来，
大胆出来露露面，
但是你可不要忘，
出来得把门关上，
当心尾巴被夹上，
随后我们一起唱，
一起蹦来一起跳，
瞧！瞧！瞧！
我的老猫也来凑热闹。

如果只注意推论性内容，大概只能得出表面的认识，以为作者描写的是一位虐待狂似的侵略者，他把动物当作寄生虫或更坏的东西。但要说这首诗是对耗子的一大嘲弄也不合适，尤其不

① E.Morike, Samtliche Werke, ed.J.Perfahl et al.（Munich 1968），vol.1, p.855：'Mouse-Trap Rhyme'：（一名儿童绕着捕鼠器连走三圈，口中念念有词地说：小房子，小客人/小耗子，小宝贝/今晚月亮一出来/正好敢露面/但却不要忘/关好身后门/当心夹尾巴/然后我们一齐唱/一齐蹦来一起跳/我那只老猫可能也来凑热闹。

符合该诗的社会内容。无疑，最后一行诗幻化出小孩、猫和老鼠共舞的和平意象，后两者也许形成后腿直立起来的舞姿。这是一个和平共处的意象，远远超过起先一眼看到的那种明显的嘲弄表象。此外，这首诗表面看来是对社会所认可的残暴仪式的非批评性反映，实际上超越了那种仪式，主要因为它看来与其相符一致。在这首歌谣中有一种义愤感，即对捕捉老鼠这种广为流行且理所当然的残忍习俗表示愤慨。

如同此诗一样，艺术作为整体凭藉戒除公开控诉的方式进行控诉（顺便提及，这一特征可能有助于自然主义的严密防卫）。形式把诗句化为神话式格言的回声，删除了其虐待狂式的一般趋向。回声具有和解的力量。类似这些程式依然存在于艺术作品之中，从而把艺术作品变成真正的自在的无穷大(true infinity in itself)。将艺术作品与意指语义划分开来并非是因为欠缺意义，而是由于这一事实：意义，一旦被吸收，就会还原为偶然性（accidentality)。这一动态的诸阶段，具体是由每件审美产品预先规定的。

6. 谜语、涂抹与阐释

艺术作品像谜语一样，自身分为确定的和不确定的。即便得到综合之后，它们依然是歧义的或模棱两可的。但是，综合方法最起码十分确切地打开了跨越阻滞艺术发展的门槛的途径。如同在谜语中一样，尽管结构千呼万唤，但答案或谜底总是迟迟不出。这归因于作品的内在逻辑或者法则似的性质(lawlike properties)，事实上代表着艺术之目的观的神正论(theodicy)。作品有其自身的目的性，但从其样态来看则无任何实证的目的。该目的性是合乎情理的，因为它赋予谜语半个答案（quasi-answer)。组织附加于作品一个重要的维度。新近一些特别有关视觉艺术的讨论证实了字体（ecriture）观念的

优势。这兴许是受到克利（Klee）几幅画作的鼓舞，这几幅画看上去就像是人的涂抹之作。此时，现代艺术观念比已往更为清楚地显示出：艺术一般说来类似手写物。艺术作品是失去信码的象形文字（hieroglyphs），这种损失并非偶然，而是构成艺术作品之本质的要素。艺术作品只有作为手写物才有语言，才会言说。作品虽然不是判断性的，但确有源自判断的因素，诸如真与假、对与错等等。然而，它们这些沉默无闻的但却是决定性的答案，在解释者看来并非是新的直接性的东西，而是与作品和哲学思想的训练方法相关联的间接物。即便在作品得到解释之后，谜语依然存在，因为谜一般的东西与容易为审美知解力感悟的东西没有什么关联。谜语只有拉开一定距离才显露自身。另一方面，经验——使自个全神贯注于某一特定作品的能力——也是谜语特质的组成部分，因为歧义的迷宫，即艺术作品，能得到单义上的把握和理解委实是件不可思议的事情①。

诚如康德所认为的那样，艺术作品的固有经验的确必不可少；因为每件作品连同每个细节或细微差别都是透明的。一位知晓自已乐谱的乐师严守其中最最详密微细的说明或指示，但在一定意义上可以说，他并不知道自己正在演奏些什么。演员也是如此。的确，复制艺术家对作品动态曲线的模仿是模仿官能的极端表现，也是对谜语一知半解的集中表现。但是，如果那种经验的强度稍有松弛的话，那么，该谜语就会再次抬头，令人难以对付。后者往往危及艺术作品的经验，这种威胁通常就在你满以为全部把握住某一作品之际突然间内现出来。这便保持着源自古代作品之严肃性的活力。在传统作品中，这种严肃性由于古代作品太司空见惯而变得模糊不清；在这些作品中，严肃的东西显得极为疏远。

---

① 把'deingemass'改为'sinngemass'。——英译者注

7. 藉模仿予以阐释

内在于艺术作品的过程（该过程大于所有单个契机加在一起的意义）不仅是艺术之谜的基础，也是缓解谜语力量的动因，因为这一过程要使该作品以客观构成的方式得到复制，而不只是被感知为一种固定不变的有待于（无用的）解释的实体。不借助解释就想阐明一种据说是固有的核心实质的任何禁欲主义的表演，既愚蠢而无意义。某些艺术门类，如戏剧和音乐（在一定程度上），需要通过演出和解释来揭示它们的本质——这一常规对音乐家和剧组人员具有重大意义。其他门类则不然，但是，复制的思想看来是所有艺术的共同特征，那就是作为行为模式的自我模仿（self-imitation qua mode of behaviour）。艺术作品再现着已无需被迫认同的自我同一性（self-sameness）。亚理士多德学派关于同等事物可以互知这一洞见用在此处颇为适宜：若想把握住艺术，就应看到有别于概念认识的艺术是模仿性的，是离不开模仿行为的。

由于某些作品只模仿自身，因此解释这些作品也是一种模仿行为。人们正是这样看待戏剧和音乐篇章的：它们不是有关如何演奏的指示说明的总和，而是自身凝结而成的模仿对象物。模仿是艺术作品的构成要素，无论作品是否得到演出或演奏。在此构成意义上，模仿凭借经验——最好是凭借内在的心照不宣的经验——而告成。这种模仿是靠从作品符号中剔去全部意义和回顾作品诞生的步骤与时刻的方式来解释艺术。不同的艺术媒介依照模仿律（laws of imitation）取得同一，艺术本身也是如此。康德认为，推理知识无权对事物的内在领域指手划脚。但这并不适应于艺术。艺术作品再现一类对象，其真相正如内在领域的真相一样，只能想象而知。而模仿则是通向这一内在领域的阳关大道。

8. “阻碍”

艺术作品的言谈如同童话中的诸仙：你若想要绝对的东西，你一定会有，但只是伪装的。相形之下，推理认识的真理性，当被剥去伪装时，是无法得到的。艺术作品不如推理知识那样主观，主要因为它们给主体以更大的自由。康德曾将艺术作品纳入比知解力更高一级的目的论概念之中，这是绝对正确的。依照康德的学说，有一种障碍将人类与自在物隔断。现在恰恰是这种障碍（block）在艺术作品中将自在物变形转化为谜语般的形象。尤其是在人类遇到阻碍时，艺术作品则再现出自在存在的形象。最终说来，艺术之谜兴许是现实生活之谜语特质的仓库，艺术看来与现实生活那毫无神秘意味的本质截然对立。也许艺术是谜一般的东西，因为它具有现象性外观，好像它已经解开了现实生活之谜，而在其原本的领域中，此谜则处于僵化和无人问津的状态。人使得概念网络系统一直围绕着主体精神之外的万物旋转，从此程度上看，当他面对其他事物时已经丧失了惊异之感。无论艺术的力量会是多么微弱，但它却设法改正这一趋向。就其本性而论，艺术将惊异感逐渐灌输于人类，据柏拉图所言，哲学也是如此，不在乎其另有所钟的事实。

9. 片断性超越

艺术作品之谜是指作品被分化这一事实。假如作品真的包含超验性，那么它们与其说是谜语，还不如说是神话。但它们并非神话，而是谜语，主要因为它们是拒绝承认整体（wholes）的片断（fragments），即便它们确想成为整体。这一

主题涌现在艺术之中只是最近的事，也就是说，只是在最近才出现在卡夫卡的那些不成体统的寓言中。但是，通过回顾，我们可以说，所有艺术作品看来如同那些在公墓中可以见到的微不足道的比方，即那些被打碎的石碑。无论艺术作品会装出多么完美无缺的样子，它们终究会被修剪或删除。艺术作品意味着什么并非是其本质，它们实际看上去就像是对意义实行封锁似的。

不可否认，艺术带有占星术的迷信色彩。这种与非理性事物的联系是艺术的一个缺陷，非理性主义美学一直试图将其强辩为一种优点。备受推崇的艺术的多面性（multi-faceted nature）是冠之于谜语特质的人为的实证名称，从而赋予艺术一种反审美性相，这在卡夫卡的作品中已暴露无遗。由于艺术作品未能达到理性的标准，故而可能会复归为神话，即艺术作品的策源地。艺术本身的理性契机是精神。艺术与此精神保持一种关系，因而以模仿的方式生产诸多艺术之谜——正如精神虚构谜语一样——但却不能提供解谜的方法。精神并非活动于诸意向里，而是活动在谜语特质中。著名艺术家的实践显示出一种类似谜语的特性，谜语性原则在作曲家当中已流行许多世纪的事实便可说明这一点。模仿和理性的造型是艺术的谜语形象。此乃历史的产物。艺术是古代艺术的魔法与拜物功能衰落之后的遗留物。艺术的原因——用自相矛盾的话说，也就是艺术的古代理性——在不同形式（即自在形式）中得以保存的同时也如同蒸气一样在发散消失。使艺术谜语化的东西正在于此。艺术一旦失去目的会产生何种结局呢？谜语特质敦促艺术以内在的方式阐明自身，结果通过表现自个明显缺乏意义而获得意义。倘若如此，那么谜语特质就不是一种绝对；当然，每件真作也为其难解之谜暗示出一种解答方法。

10. 谜语，绝对与真理性内容

究其本质，艺术作品是谜一般的东西，这并非根据作品的组合，而是根据其中包含的真相。艺术作品再也不会遇到“你为了什么？”之类观众反复提出的问题。但观众却又对作品提出“你所言是否属实?”这样的质疑，这是一个关涉绝对（the absolute）的问题。艺术作品对该问题的答复是非推理性的，因为推理思想不会作出答复，艺术没法给予答复，但由于该答复与其说是判断性的，还不如说是模仿性的，所以它在一定意义上不是答复。这便说明艺术何以成为谜一般的东西，如同原始时代的恐惧一样，虽经常变化，但从未消失。整个艺术均像地震仪一样自动记载着原始的恐惧。解开艺术之谜的钥匙现已丢失，理解有关某些灭绝种族与文化的文学记实的钥匙也不知何在。

艺术的谜语特质观念可以通过最为外在的形式表达出来，也就是依据是否存在意义的思想方法予以表达。没有一件艺术作品不是以这种或那种方式谈及意义合成问题的（problem of the complex of meaning）。然而，意义合成（Sinnzusammenhang）是以意义本身的客观性为前提的，这仅仅是因为艺术将自身外化于作品之中。这一先决条件是反事实（counter-factual）和反经验的（counter-experiential）。每件作品均赋予艺术的谜语特质以不同的表现形式，但所有艺术作品似乎暗示出它们所提供的几个答案，就像史芬克斯（the Sphinx）之谜的那些答案一样，不知怎么搞的全是同一个答案。该谜语好像承诺有一种相同的答案，这种承诺可能使人上当受骗。更确切地说，在关于那种承诺或真或假的问题上，艺术之谜是歧义性的东西。

11. 关于艺术作品的真理性内容

艺术作品的真理性内容（truth content）就是对某一单个作品之谜的客观解答或揭示。单个作品之谜由于需要揭示，因此也就指向作品的真理性内容；而真理性内容只有凭借哲学反思方能实际得以确定。正是这一点，恰好说明了美学存在的必要性。

既使没有哪部作品靠其理性特征——也就是我们可从理性方面对其加以评判的东西——久传于世，但每一部艺术作品仍然由于其谜语特质的匮乏而不得不借助于阐释的理性。不可能从《哈姆雷特》（Hamlet）一剧中强挤硬压出某一启示。因此，该剧的真理性内容并不是愈加微小了。众所周知，像童话时期的歌德和贝克特一样，伟大的艺术家与阐释解说毫不相干。他们拒绝解释的做法虽然有些离题，但这一点正好强调了他们作品中的真理性内容与作者的意志和意识的差别。实际上，艺术作品，特别是那些最上乘的艺术作品，均期望得到解释。如果断言艺术中没有什么东西可解释的话，如果认定艺术只是单一地存在着的话，那就等于抹杀了艺术与非艺术之间的界线。谁会知道，甚至连地毯、装饰物以及类似的各种东西，也都渴望得到解释。

从事批判活动就是要把握真理性内容。真理性与非真理性是唯一可被把握住的东西，而把握它们乃是批判的任务所在。凭藉批评的方式从历史上阐明艺术作品与从哲学上阐明真理性内容是同一事物的两个方面。美学并非是超离艺术的东西；美学应从本源上探究艺术的动态法则，即作品本身毫无意识的那些法则。艺术作品作为某种客观精神的外观是捉摸不定的，而客观精神在其外显的瞬间是看不出来的。内在的荒谬事物的观念，包含在为了解释荒谬事物而必定被引发的客观精神之中。

与此同时，艺术作品的解释需求是其构成不够完满的表现。就是说，作品并未取得客观上意想达到的效果。可望而不可及的东西与已经获得的东西之间的不确定区域便构成了作品之谜。艺术作品既有真理性内容，又无真理性内容。无论怎样，实证科学和实证主义哲学不能说明这一点。真理性内容既不存在于作品的事实性中，也不存在于作品的逻辑性中，而只是包含在传统美学所谓的理念中。“理念”意指类似悲剧性的、即有限性和无限性之冲突的那些观念。的确，类似这些理念已摆脱或超越了主观意向，但在其哲学的一般性方面，它们则漠视或外在于艺术作品。甚至在其最时兴的时期，即在德国唯心论哲学中，理念说曾将艺术作品置于某种永久不变本质的范本的地位上。因此，理念观在艺术中是没有信誉的，正如它经受不住哲学批判一样。一部艺术作品的真理性内容，并非与其理念同义，而是对不可分解物的推断结果。在学院式的美学家中，唯有费歇尔（F.T.Vischer）觉察到这一点。

稍加思索就足以表明：真理性内容与主体观念或艺术家的意向并不吻合。许多事例表明，艺术家虽曾完全成功地表达了他欲想表达的东西，但由此产生的作品只不过是其欲言之物的徽记，或者是以密码形式表现出来的一种平淡无味的象征。关于这类艺术，从事解释的文献学家也只能抽绎出艺术家灌注到作品中的那些东西——这是一项冗余的活动。诸多音乐分析都遵循这一模式。假若意向本身不真实，批判意识便能见出艺术作品中真理与意向之间的差异。当意向环绕恒久真理——这并非是真理，只不过是神话的复现——运转时情况便是如此。此处，神话全然取代了真理的地位。许许多多的艺术作品均面临如下事实：它们自以为处于不停的流动中，但在实际上却还原为对恒存物的永久的核查整理。正是在类似这样的接合点上，对艺术的技术性批判转变为对一件作品之虚假性的批判，并藉此将其自个与真理性内容联系在一起。在许多情况下，艺术作品之形而上的虚假性因技巧失误而背离了自身。

艺术作品只有通过具体的否定才会是真理性的。这便对当今美学提出了挑战。真理性内容不是直接可辨的东西。它在其自身中被中介性地传导着，如果要得到认知的话，就需要从哲学角度来传导。精神性的，超越艺术作品之事实性的内容，是通过那些经验性的已知事物形成的，但是，与那些事物没有邻接关系。这便表示出真理性内容的中介特质。艺术作品的真理性并非悬浮在作品的结构之上，犹如超越事实性的彼在，而是包含在作品的精致品性里和内在的一致性中。可以约略地说，真理性内容涉及到艺术作品的气息或意蕴，在一种实在与非实在意义上，"气息"（breath）完全有别于一向属于艺术佐料的"情调"（mood）。形象化过程（the process of figuration）往往为了气息而牺牲情调。事实性与真理性在艺术作品中处于彼此关联的状态。现在，正是通过自身的气息——对于谈论一部乐曲之气息的作曲家来说，气息之观念十分常见——艺术作品与自然接近了，而不是通过模仿（像情调一样，模仿起着一种迷惑作用）。艺术作品愈是被精心地塑造而成，对人为的幻象就愈有反弹力。艺术作品的这种弹性是其真理性的否定性表现，而真理性则与幻想要素是对立的。精心塑造的作品被错误地指责为形式主义的东西，实际上它们是现实主义的作品，因为其中表现的是真理性内容的实现；它们实现了而非暗示着其精神本质。

艺术作品实现和超越自身这一事实，并不理所当然地保证作品是真理性的。有些作品可能是上乘之作，但其真理性则是虚假意识的派生物。尼采针对瓦格纳所展开的那种超验批判使这一点得以彰明。然而，尼采的批判也有其不足之处，它不是以直接对抗的方式检验其精神气概，而是居高临下地判断其对象。此外，尼采式的批判对何为真理性内容的理解过于简单化了，因为它只是从文化哲学的角度来看待真理性内容，而未顾及到内在于审美真理性中的历史方面的因素。真理性本身与真理性即虚假意识的充分表现这两者之间的区别是站不住脚的，

因为迄今尚无真正意识的存在，而且也没有将这两者区别开来的阿基米德切点（Archimedean point）。虚假意识的全部表现与虚假意识是同义的；真理性内容也是如此。这正是艺术作品为何对赎救（此外还有解释与批评）相当敏感的原因。赎救（redemption）旨在导引出审美现象中虚假意识的真理性内容。艺术杰作不会撒谎。即使其内容是幻想性的，但却是真理性的再现，因为该内容是一种必要的幻想。唯有那些拙劣荒谬的作品才是不真实的或缺乏真理性的。

凭藉重演现实的魔力（reality's spell），艺术将自个升华为一种形象，同时又将自个从中解放了出来。因此，升华作用（sublimation）与自由解放（freedom）成了同一事物的两个方面。艺术借助综合趋势而赋予现实中的零星物件一种魔力，这当然是以现实生活的魔力为模式的，然而这种现实生活则处于消极的乌托邦境地。将艺术作品界定为精神实体的正是下述事实：由于自身组织，作品要比其组织的材料或原理意味着更多的东西，故一旦组成，作品便给人一种非由人为的幻象。当作品为人所充分理解后，其精神本质便成为其本体的一个组成部分。但是，组织只是本体的一种显现；而本体则是组织的分离或对立面。这便阐明了现代那种嗜好贫困肮脏的现象，以及相应那种厌恶华丽愉悦的情趣。在自我满足的表面背后，隐含着一种文化是丑恶的深刻意味。精神化了的艺术断然摒弃幸福快乐和五彩缤纷的东西，因为它们在现实生活中是人所得不到的，那些有意义的感官享受迹象也是如此。通过毫不留情地摒弃孩提式幸福，精神性艺术确乎是没有幻觉的实际幸福的象征，依附其上的则是它所把握不了的命运骑手（ the fatal rider）。

12. 艺术与哲学

哲学和艺术在真理性内容上是有一致见地的。艺术作品那逐渐展开的真理性恰恰就是哲学概念的真理性。无独有偶，德国唯心主义，譬如在谢林那里，就曾历史性地从艺术中抽离出自身的真理性概念。谢林的情况证明，唯心主义体系所特有的那种动态的而非封闭的整体性思想，是真正得自艺术作品。由于哲学必然涉及现实，而且其自律性程度远比艺术作品为小，因此唯心主义的隐蔽性美学范例从一开始就告瓦解。所以，嘲弄式的赞词，即把唯心主义体系实际当成思想型艺术作品，确是击中要害，一针见血。

问题在于，从被揭示出的唯心主义非真理性的程度上看，艺术的声誉受到极大损害。艺术的自足性或自律性的全部思想已引起人们的疑虑和异议。结果，艺术作品就得超越自给自足的状态，从而显示出其富有魅力的自我同一性的另一外观。自律性的殒没，不是一种在劫难逃的衰落，而是强加给艺术的义务，此时自给自足的思想显然在哲学与艺术中均无立足之地了。真理性内容并非是艺术作品所显示出的意义，而是决定作品是真是假的准则。正是艺术中真理性内容的这一变体（variant）以及这一变体自身，能够从哲学上予以解释，因为它相当于地道的哲学真理性概念。目前的心灵或思想状态，所注重的是直接性和确确实实的问题，这难以同艺术建立此类联系，即一种唯一能够展示艺术之真理性内容的联系。审美经验务必转入哲学，否则就不是真正的审美经验。

13. 艺术的集体性内容

哲学和艺术趋向一致的可能性条件，应当在普遍性的要素中去寻找，这种普遍性使艺术得以典型化，也就是说，它使艺术成为一种独特的语言。这种普遍性是集体性的，非常类似哲学思想的普遍性（在哲学思想中它甚至于被囊括在一种超验主体的观念里）。在审美形象中，集体性的东西恰恰是外在于自我的东西。社会亦包含在艺术的真理性内容之中。更确切地说，集体性突然转变成艺术的幻象性（apparitional quality）或现象性（phenomenality/das Erscheinende），是因为幻象超越了单纯的主体。另外，每部艺术作品所发掘出的模仿活动的记忆痕迹，预示着个体与集体性和谐一致的条件。而且，这种集体性回忆，并非与主体脱离关系，而是通过主体实现自身。集体的反应方式正是从主体那刺激性的反感中表现了出来。这便是对真理性内容的哲学解释为何也要通过个别事物的原因所在。艺术作品的主观性模仿和表现契机最终归结为客观性。艺术作品既非纯粹的刺激，亦非纯粹的形式，而是这两者之间交互运动之过程的凝结物。该过程是社会性的。

14. 真理性即非虚幻物的幻象

如今，艺术的形而上学不得不探讨这一问题：类似艺术这样的精神性事物何以能够人为地制作出来？或者用哲学界的话说，何以能够既是单纯假定的同时又是真实的呢？具体说来，该问题在直接意义上不仅与艺术作品有涉，而且与作品内容相关。关于人工制品何以能是真实的问题，类似于幻象——真理性的幻象——何以能得到赎救或改善的问题。真理性内容不会

是一件人工制品。因此，艺术中的每一制作行为是一种无穷无尽的、旨在阐明不可制作的东西——即精神——的努力。正是在这里，作为拯救历来受到压抑的自然的艺术，其功能具有重要意义。自然在这里不复存在。艺术在渴望成为自然之映象的程度上，所再现的则是非在或"无"的真理性（the truth of non-being）。艺术意识到它存在一种非同一的异样事物中（其工具性的、假定同一性的理由转化为一种物质，并被称之为自然）。该异样事物并非某个统一性概念，而是一个多样性概念，因为艺术中的真理性内容也是一个多样性而非抽象或一般性概念。这样，真理性内容与其说是与艺术本身相关，不如说是与单个艺术作品相关。这与诸多一般事物是相应一致的，就是说，一般事物也不在乎身份的证明。

在艺术领域的所有悖论中，最为主要的兴许是下列事实：艺术唯有通过生产具体而精致的作品方能发现非人工制品的真理性，这只能通过制作活动，这从来不是直接观照或追求真理性的结果。艺术作品与真理性内容的关系具有极大的张力。虽然美学的真理性内容（aesthetic truth）只是包含和闪现在人造事物中，但它的确否定这些人工制品。每件艺术作品作为人工制品消失在其真理性内容中。尤其是那些真正伟大的作品，均被其真理性内容搞成无关紧要的东西。于是，有关艺术终结的全部历史观可以借助单个垂死作品的概念得以具体化。所有艺术作品负有实现其真理性内容的承诺，因为真理性内容唯有作为存在物（an existent）才闪现出来。艺术作品有可能脱去其人工制作的外壳，就像歌德的小说《威廉·麦斯特》（Wilhelm Meister）中的人物米戈龙（Mignon）所预言的那样。艺术作品的现实性的标志在于其幻象是以如此这样的方式闪现出来，从而可能不会被搪塞过去，但是推论性判断则不能清楚地说明该幻象的真理性。真理性砍掉或取消了艺术作品及其幻象。根据幻象给艺术所下的界说仅仅对了一半：艺术从其作为非虚幻事物之幻象的意义上讲，它是真理性的。归根到底，要体验艺

术就等于承认其真理性内容并非是子虚乌有的东西。每件艺术作品，特别是毫不妥协的否定性作品，好像对人们说：“我决不含糊！”（non conlundar）①

假如人们所渴望的要素得以贯彻施行，那么艺术作品就会变得枯燥无味；假如这一要素得以实体化，那么作品就会成为虚弱无力的化身。一般说来，艺术作品的确超乎渴望之上，因为它们与现实的历史存在相关联，而需要或需求性的轮廓则铭刻在历史存在之中。通过回顾追溯这些轮廓，艺术便超越着单一的存在，转化为客观的真理性，因为需求本身就意味着战胜或克制需要。那个（that），作为自在的而非自为的意识，追求他者（the other）。艺术作品便是这种意志的语言；它们就像这意志一样是实质性的。他者的要素皆存在于现实之中，但为了聚合一起，它们必须得到转换（无论多么细微），并藉此被置入新的星座。与模仿现实大相径庭的是，艺术作品实际上是向现实表明这种转换是如何进行的——这样一来，我们就得将现实主义美学的复制理论颠倒过来，即：现实在一种微妙的意义上应当模仿艺术作品，而不是艺术作品来模仿现实。艺术作品借助自身的此在标志着非存在事物的可能性；艺术作品的现实性证明了非现实事物与可能事物的可行性。更确切地说，在艺术中，渴望假定着非存在事物的现实性，渴望采用的是回忆的形式。回忆将现在与过去连接在一起。甚至从柏拉图提出回忆学说以来，行将出现的或潜在的东西总是采用着一种回忆梦想的形式。回忆本身能使乌托邦思想得以新生，而无须将其引入经验生活的歧途。顺便说一句，所有这一切并不是说幻象缺席，而是指梦想中的东西是不存在的；的确，这种东西从未存在过。然而，自发的回忆一旦与艺术形象联系在一起，就会使经验性生存得以复活。柏格森与普鲁斯特的学说就是如此认为的，在这方面他们俩人是地地道道的唯心主义者，因为他们把

① ‘I must not confuse, bewilder.’（我决不混淆，困惑）——英译者注

自己意欲赎救的东西归于现实，但实际上那是艺术而非现实的一部分。他们信手把虚幻性转嫁给现实，以期逃避审美幻象的诅咒。

艺术作品的不混淆特征是其否定性不可逾越的障碍，可与沙德（de Sade）侯爵小说中所存在的那种障碍相提并论；在那里，沙德找不出更合适的字眼儿来描述展现在一极富人情味的绘画中的最美的寻欢者（gitons），于是便以“美如天使”（beaux comme les anges）来形容他们。[①] 在此顶点，即审美真理性超越幻象之处，艺术是最易遭到责难的。通过表现骗不胜骗的超人思想，艺术的确犯有欺骗行为，因为此举丝毫不能保证艺术总是相当于某种东西。艺术的虚构性在于谎称自个已经超越了界线。艺术作品的真理性内容，作为对作品之存在的否定，是通过作品本身得以传达的，作品从不以任何其他方式来传达其真理性内容。然而，真理性内容不只是借助作品本身得到设定，而且也间接地通过作品对历史的参与和确确实实的批判得到设定。艺术中的历史含义不是人工制作的：这样，正是通过历史，艺术才从作为纯系虚构的产物中解脱了出来。在艺术作品中，真理性内容乃是历史的结晶。我们不妨把这种未断定的真理性内容当作艺术作品的名称。

15. 对消亡的调和与模仿性适应

名称只不过是艺术作品中的一种否定性陪衬物。艺术作品唯有通过描写出事物“原本如此”的状态，才能表现超验性的东西。艺术的形而上学要求艺术必须同宗教严格分隔开来，即

① 《作家》杂志（Littre，1967）对 'giton' 一词的定义是：“罕见专供满足可耻快感或供人玩弄的青年男子，效仿佩特罗尼乌斯（Petronius）的喜剧式传奇小说《萨蒂利孔》（Satyricon）中一位名叫 Giton 的人物的样子。

与艺术的历史发源地分隔开来。艺术作品既非绝对事物本身，也非绝对事物的贮藏箱。从其参与绝对事物的程度来看，艺术作品是无能为力的：其语言，即真理性的语言，变得模糊不清。简言之，它们似乎是既拥有绝对而又不拥有绝对的东西。为了接近真理，它们需要概念，尽管此时还不能享有概念。

否定性（negativity）是否是艺术的屏障或艺术的真理性，不是艺术所能决定的。艺术作品在本质上是否定性的，因为它们受到客观化法则的制约；也就是说，艺术作品消除或扼杀其客观化的事物，将其从直接性和现实生活的关联中强行分裂开去。艺术作品因为招致消亡而得以存活。现代艺术尤其如此，我们从中发现一种普遍的模拟性的热衷于物化的现象，也就是热衷于消亡的原理。艺术中的幻象意在逃避这一原理。波德莱尔是这一分水岭的标志，现代艺术继他之后一直致力于摆脱幻象，同时不使自身成为物中之物。现代派的先驱人物，爱伦·坡和波德莱尔，是最早出现的艺术技巧统治论者。除非有这种归根到底否定生命的有害化合物，否则，艺术对受到压抑的文明的抗议就毫无效果。自现代派问世在来，艺术已从外界吸收了诸多对象，并使其保持原貌，未将其同化（如蒙太奇）。这表明艺术通过模仿将自个投人到其对立面中去了，这一态势是由现实加强于艺术的压力所引起的。艺术虽则与社会抗衡，但却不能获得超越社会的优势地位。艺术所反对的东西在某种程度上等同于艺术所抗衡的社会。这便是波德莱尔的恶魔崇拜说的真正实质所在，这不是对当时资产阶级道德观的批判，而是一种回想起来相当幼稚的批判。如果艺术要对社会这张严密的网络直接提出抗议并借此加强自己的地位，那么它肯定会陷入其中而不得自拔。因此，艺术务必销毁或攻击活生生的自然，正如贝克特在《残局》（Endgame）中以范型或原型方式（prototypical fashion）所作的那样。艺术所剩余下来的只是偏见（parti pris），一种有助于消亡的偏见。它使得艺术即刻成为批判性的和形而上学的东西。艺术作品源自大千世界：其材料与

方法也源自同一世界。事实上，艺术作品中的一切莫不属于大千世界，这一切如果与该世界强行脱离的话，那肯定会导致消亡的厄运。艺术参与调和只是因为它陷入绝境，这正是艺术为何依然隶从于神话的原因。这是所有艺术所特有的埃及人的特质。为了使短暂的事物——生命——得以恒存永生，艺术在事实上销毁了它。

艺术作品中的调和契机恰恰是在其整一性中见出的：作品自身能使其遭受的创伤得以愈合。通过断然放弃对现实的干预，也就是通过回避现实的主宰，艺术理性取得清白的维度，尽管艺术（也包括最伟大的产品）与社会性压抑相共鸣，尽管艺术因为拒绝干预应受到谴责——精神也享有同样的待遇。艺术用以抵销自然的模仿和扩散能力的行为，不完全是一件抗衡杂乱无章的自然的坏事。创造一个审美形象，也是对自然唯恐自个放荡不羁、完全走向混乱无序的一种抗议表现。审美的多样统一性如此看来是不受压制的，而且在有机意义上是多样事物的产物。综合转化为调和。在艺术作品中，有一种倾向，要求神话减缓其破坏性效力，结果，在艺术领域中，精神不再是自然的主要敌人。精神也弱化了其对抗性，并且变成调和性的了。这有别于古典主义所说的那种调和的含义。调和在此处是指艺术作品的行为方式，这是就作品意识到它们当中非同一性事物而言。通过追随自身的同一性动态过程，艺术作品将自个同化为非同一性的东西。这便是目前模仿所达到的发展阶段。调和作为方法或行为模式，时下可见诸于那些抛弃了传统的调和思想的作品之中，即那些以形式来规定让步与否的作品中。然而，即便是这些具有不调和的调和特征的作品，在形式水平上是以艺术的非现实性为前提，这非现实性时常不断地构成侵犯艺术作品并将其意识形态化的威胁。成为意识形态的东西并不妨碍艺术作为真理性的东西。事实上，恰恰是艺术的真理性本身——现实生活所否认的那种调和现象——是意识形态的同谋或帮凶，因为它自以为那调和就是事实。假如人们需要的

话，艺术作品会根据其先验的假设或观念而落入应受谴责的关联之中。在其大功告成之际，艺术作品免受责难，但最终却发现自个不得不因为试图逃避而付出补偿性代价。每件作品都是对"缄默的亵渎"（见克特语），故而希望自个有可能恢复那种缄默。

16．艺术参与模糊的事物

艺术追求的是迄今尚不存在的东西，但与此同时，它已经广为人知，因为过去的阴影笼盖一切，随处可见。真正的新事物是具体的东西。如果沿着唯名论的线索把艺术视为一种明确的意义论据的话，具体性就会遭到误解。这是一场骗局，因为世道使所有平静温和的有关存在物的确定性沦为冒牌货，此类确定性只为已知事物的概念所占据，于是它将存在物转化为抽象物。同样，在艺术作品中，唯有一种方式来表示具体的东西，即否定的方式。艺术作品中止了经验现实及其抽象的功能互赖性。这样做不是借助某一特定的内容，而是因为艺术存在是自成一体的。根据艺术形式所预示的那种空想来指望事物最终应当成为事物自身。另一种说法则要求消除迄今为止由主体所传播的那种个性魅力。没有一件艺术作品能被另一件所取代。这便是感性契机如此重要的原因：当它在此时此刻专注于短暂事物的同时，也显示出每件特定作品所拥有的自主性状态。通常依赖于感性的质朴心智在这一次是正确的。然而，单一性歪曲了自身的本质，自以为单一性不是一种普遍性。艺术作品应当吸收其最厉害的对手，这便是它们可以相互变换的事实所在。艺术作品必须凭借其具体性来描述抽象的整体（abstract totality）并且与其抗衡，而不是躲进虚假的具体性（the false concreteness）中以求自保。

在真正的现代作品中，重复所发挥的作用不同于古风时期

的重复机制；的确，现代作品有时也指控重复，结果像哈格（Haag）所言，使自己与“不可重复的东西”（the unrepeatable）结为联盟。贝克特的剧作，由于三番五次地无限重复上演，便成了重复的范例。现代艺术的黑色和灰色，看来背离了对色彩的那种禁欲主义态度，但是在实际中，它们却是一种对色彩的否定性神化。在赛尔马·拉格勒夫（Selma Lagerlof）的作品《马尔巴卡》（Marbacka）中，一只制成标本的极乐鸟使一位瘫痪的儿童获得痊愈。所出现的这种空想的影响依然如故。但在今天，这已是不可能的了；当今，黑暗则是这种空想的再现。艺术的空想，或尚未实存的东西被笼罩在黑暗之中。对现实事物而言。艺术依然是对可能事物的追忆或回想，是一种对灾难或世界历史的想象性补救，是一种在必然性的魔力感召下不曾出现的、或许从来不会出现的自由。

艺术与持续性灾难所保持的敌对关系是以否定性为先决条件的，而否定性反过来则是艺术与模糊事物的关系特征。没有一件现存的非凡艺术作品可以宣称确把非存在物掌握在自己的手心。这正是将艺术作品与宗教象征符号分离开来的东西。然而，宗教符号则自称在现象性的联系中已经超越了现存的直接性。相形之下，在艺术作品中，非存在物就是存在物的某种状态。艺术尽管具有否定性，的确是全然否定，但也具有约定性（promissory）。艺术作为一个整体，当它把某种东西——譬如弹奏成曲的特定的锡塔琴（sitar）声——开始联系在一起时，它与早先记叙文的特定情形具有同样的约定性或允诺性。人们往往期望见所未见、闻所未闻的东西，即使这些东西会变得令人望而生畏。读者的眼光假定专注于文本或篇章，那么该书的封面也有一定的约定意义。现在，所有现代艺术的悖论是想通过抛弃这种允诺来实现这种允诺，普鲁斯特便是如此，他巧妙地悠然自得地步人了《往事的记忆》（Remembrance of Things Past），一点也听不到暗藏的摄影机的声响，也就是说，没有万能的叙述者的西洋景。普鲁斯特在抛弃所有戏法的过程中使

其得以实现。审美经验就是经验某种精神本身并不提供的东西，它既不在外界，也不在自身。它是可能的、由其非可能性所允诺的东西。艺术是幸福的允诺，一种经常被打破而不能实现的允诺。

第8章

连贯与意义

1. 逻辑性

艺术作品既不是概念性的，也不是判断性的，但在一定程度上却是逻辑性的。倘若作品没有其逻辑性，它们也就不具有谜语特质。虽然这种逻辑性类似于推论性思想的逻辑特性，但它毕竟不能达到后者的标准水平。

有许多地方，艺术与逻辑都是重叠的，其中十分直接的一个便是艺术的“最后”形式及其逻辑方面的对应形式。在各种时间艺术中，相当习以为常的说法是：某一段“接着”另一段。这不光是一种说法，而且反映出一种经验性因果关系。一物被视为另一物的延续——在时间艺术中如此，在视觉艺术中也是如此。艺术作品务必成为与自身同一的东西，这是其职责

所在；这种职责与基本的内在契约之间的张力，自动平衡的传统理想等等，都是以一种演绎推理的原则为先决条件的。这就是艺术作品的理性性相，一种内在的制约，没有它艺术作品就不会对象化。由于从外部引进，这种反模仿冲动将作品统一为一种内在的空间（internal space）。传统逻辑的标准导致了这样一种悖论，即：艺术的逻辑代表着演绎推理的一种形式，它既无概念，也无判断。确切地说，正是从那些在精神意义上属间接性的、因而也是准逻辑性的种种现象中，艺术取得自己的结果。艺术是一个逻辑性程序，连同资料在逻辑之外的领域里发挥着作用。然而，由于艺术作品取得整一性，所以尽管与经验事物有着距离，但却显现出一种与经验之逻辑的逐渐密切的类似性。

在艺术史上常有这种现象，当艺术与数学的关系如此密切之时，我们可以说艺术早已意识到其演绎推理的层面。这在刚刚萌芽的解放时代是如此，在今天这个谚语日益衰落的时代里也属真情。因为它是形式的，所以数学也享有艺术的非概念性。数学符号并不指向具体的事物；而数学命题，像艺术命题一样，也不是存在判断的命题。难怪人们常说数学在本质上是审美的。当然，艺术若是将其演绎推理成分具体化，将艺术形式直接等同于数学形式，并且忽视艺术所具有的抵销数学形式的功能，那会是一种错误之举。从积极意义上讲，逻辑性是艺术中的一个因素，它说明了艺术为何是种特殊的存在或第二自然。逻辑性使得依据作品影响来把握艺术作品的作法成为不可能的了。逻辑的连贯性（logical consistency）确保作品是客观决定的，不考虑它们是如何接受的。但仍不能从字面上去看待艺术中的逻辑性。尼采所说的一句话兴许旨在如此。此说宣称——这里，像任何业余爱好者一样，尼采低估了艺术的逻辑性——艺术作品只给人一种它们必然这样而非那样的印象。在艺术作品中，在阻碍其逻辑性特征化方面，的确有着某种灵活性和多样的解决方式。充其量，艺术在逻辑上与梦幻类似：在艺

术和梦幻里，逻辑说服力的意义汇入偶然性的契机之中。使艺术中的逻辑存在变得模糊不清的东西也正是这个事实：艺术将自个安置在经验目的的领域之外。艺术越是不受逻辑的制约，它就越会直接地趋向于制造虚假的逻辑性印象的那些预先设立的风格（pre－established styles），也就是说，具有个性的作品在这里将轻易跳过逻辑派生这一过程。

据说古典作品完全彻底地突出逻辑性。这是真的。但是，甚至连古典作品也时常考虑到几种可能性，确切说来是多种可能性。绝非偶然的是，正是在这些预先给定的类型中，诸如和音乐曲和艺术喜剧以及方兴未艾的即兴作品等等；而后来，在一个个精制作品的时代，逻辑性却衰退了。就后一类作品而论，它们貌似不合逻辑，因为它们拒不遵从预先设立的概念模式和做事情的基本程序。但若细加考察就会发现，这些作品是很有逻辑的和非常连贯的。艺术作品中的逻辑性一直在发展增长之中。这一发展现已达到逻辑性想使自个的要求得到确实理解的地步，结果便是拙劣地模仿全被确定了的作品。这些作品正是从极少的基本素材中推演出来的。这一点仅仅有助于揭示艺术对逻辑性要求的虚假性。在当今艺术中被当作荒诞主义倾向的东西，对放纵的逻辑性具有否定的功能。艺术最终不得不为下述事实付出代价，那就是：归根到底，不存在那种既无概念又无判断的演绎推理之物。

2. 逻辑，因果关系与时间

艺术兼容并包着逻辑与因果关系的自古以来的整一性，从这一事实可以看出，艺术的逻辑不同于实在的逻辑。在艺术中，纯然的逻辑形式与经验定向形式之间的差异是不存在的。空间、时间和因果关系（叔本华曾赋予它们从个体化原则的地位）再次聚集于艺术之中，尽管处于折射的形态。鉴于艺术的

幻想特质，这种折射作用是必要的，它将支配事件之整一性与顺序性的自由性相赋予给艺术。这一点标志着精神的介入，但精神与盲目的必然性混为一体。正因为如此，艺术的逻辑使人联想起那些支配历史上真实继发事件的规律似的规则（lawlike regularities）。谈及音乐史，勋伯格曾将其描述为一连串音乐主题。这就暗示出那种认为艺术包容着处于完全自发性状态的空间、时间和因果关系的思想是何等的荒谬。当然，唯心主义（在其最为基本的意义上讲）所推行的对立的观点也是同样荒谬的，该观点认为艺术存在于某种理想的领地之中，完全超越了空间、时间和因果关系三者的逻辑规定作用。事实上，后者的确从远处渗入艺术，一旦跨过标界就会发生变化，从而制约艺术。举个确切的例子，那就是时间是不容置否的构成音乐的要素。但是，对实际的音乐来讲，没有再比时间更不重要的东西了。在倾听音乐的过程中，音乐连续统一体（musical continuum）之外部的时间事件依然是外在性的，并不冲击或侵害音乐时间。倘若演奏者为了重复一个乐段或受到干扰之后想要重新演奏而停了下来，音乐时间就处于停滞状态，实际确也如此；它不会受到干扰或打断现象的影响，只要音乐程序继续，它也随之而动。经验时间之所以是一种干扰，只是因为它与音乐时间的质性差别所致，也就是说，因为它不是同一个连续统一体的组成部分。

艺术的造型范畴从类别上讲不单是有别于那些外在的范畴。前者主动寻求把它们特有的东西赋予外部世界。在后者，主导形式则是那些以自然的支配作用为特征的形式。然而在艺术中，形式则受到出于一种自由感的控制和管辖。通过压制那抑制的动因，艺术消除了某些有损于自然的支配作用。对艺术形式及其与素材如何相关联的控制，暴露出现实支配作用的专断性，要不然就会为一种必不可免的幻象所遮蔽。由于一首乐曲把时间浓缩为一个小小的空间，由于一幅图画把空间彼此交迭在一起，于是确实出现了事物可能不同于其原样的现象。虽

然空间和时间得到保留，虽然时空力量并未被否认，但它们确实丧失了其绝对的说服力。于是，在悖论意义上，艺术由于较少受到主观强加的种种规则的蒙蔽，故而比经验知识更具真实性。更为重要的是，艺术把这种幻灭作用（disillusionment）归功于其形式构成因素，这些因素也对艺术超越现实世界负有责任。

我们先前争辩说，艺术的逻辑是演绎推理之逻辑的派生物，但与后者并不同一。这一点从艺术作品能够悬置其逻辑性的事实中见出。的确，艺术作品能将这一悬置思想主题化，从而使艺术在此过程中等同于辩证思想。这种逻辑的悬置是混沌追求的目标，存在于所有现代艺术之中。偏爱完整建构的艺术作品揭穿了逻辑性的虚伪性，力图销毁难以抹掉的模仿的印迹。建构有赖于这一点。虽然逻辑性强调形式原则，但艺术作品正是通过其自律性的形式律与逻辑性相抗衡的。假如艺术与逻辑和因果关系丝毫无涉的话，那它将会是一种与其他者（its other）毫无关联的无聊的运动；假如艺术对逻辑和因果关系过于刻板的话，它就会屈从于它们的魔力。能使艺术摆脱这种魔力的不是什么别的东西，而是艺术本身导致永久冲突的双重性。没有概念和判断的结论本身就缺乏必然的真理性或绝对肯定性。不管怎么说，它们委实令人想起一种客观之间的交流沟通（interobjective communication），这种交流沟通被种种概念和判断搞得含糊不清，通常被审美的演绎推理保留了下来。审美构成因素与认知因素的同一性是作为理性之精神的整一性；这在审美目的性的学说中已得到表述。

叔本华关于艺术再次成为一切的这句名言依然具有真理的内核。与其对立的这一思想亦然，即：艺术世界通过一种微不足道的变化从经验世界中应运而生，这种变化发生在经验世界里——类似于犹太人描写通向救世主的事物状况的方式。艺术再次成为一切的思想具有否定性的和对立性的意蕴。与其说聚集那些散乱的可成为一个有意义的整体的种种线索，艺术更想

销毁现有那一丁点儿意义。艺术中没有任何东西不是源自这个世界的；然而，所有如此进入艺术的东西都已转化变形。因此，诸审美范畴必须根据它们与这个世界的关联以及从艺术对这个世界的弃绝角度加以界定。这里，艺术表露出其双重的认知特质：在一方面，世俗的事物及其范畴重返于艺术之中——此乃艺术与认识对象的关联，若你乐意如此称谓的话——而在另一方面，艺术隐晦地批判了工具性的、支配自然的理性。艺术既不是对这种“理性”（this ration）的抽象否定，也不是某种神秘的、直接的、极为逼真的事物本质的形象，而是力图公正地对待为理性所抑制的东西。确切地说，艺术之所为在于消除理性的暴行，为此就得把理性从其经验生活的束缚中解放出来，在那里，理性显然囿于一种给定的物质，也就是自然。与一种广为接受的陈规相反，艺术不是综合物。艺术既能拆开种种综合物，也同样能把它们装置在一起。艺术中的超越性因素与支配自然精神的二次反思均指向同一方向。

3. 无目的的目的性

在某种意义上，艺术作品的行为模式可以说是对经验现实之力量和支配作用的反思，这种意义不仅仅是一种类比。艺术作品的封闭性，鉴于作品是多重性的综合物，意味着把压抑的行为模式从自然和现实里直接转入艺术中。其原因兴许是自我保存原则不能实现自个，于是就在现实之外去寻求实现。自律性艺术是一种人为的永存不朽之物，就是说，乌托邦空想与傲慢自大集于一身。倘若从一个遥远的星球上来审视艺术，它很可能就像是彻头彻尾的埃及艺术。

为艺术作品提供一种理论基础的目的性，是得自外部世界之目的性的一个苍白的阴影。这种类似只是形式的类似——被认为是一种保护艺术作品免遭分解的局限因素。康德的这一悖

论，即美是无目的的目的性，以主观超验哲学的语言，表达了一种有效的真理，超过了其从中应运而生的系统语境。艺术作品如果说是有目的的，那是因为它们是动态性整体，其中所有个别契机是为其目的（有机统一体）而存在的，尽管这个统一体反过来也具有满足这些契机或消极补偿它们的目的。艺术作品如果说是无目的的，那是因为它们超出了支配经验世界的手段—目的范围。由于离开了这个世界，（艺术作品中的）目的性对它来讲具有一种乐于幻想的特质。审美功能性与现实功能性的关系是一种历史性关系：艺术作品的内在功能性取决于外在条件。人们经常遇到些过去具有、但现在不再具有功能的、集体接受或承认的形式。譬如，那些（出于正当理由）具有数学和天文学基础的装饰物就是如此。类似这些发展结果是由艺术作品的巫术起源所决定的。艺术曾经是一项设法影响自然之实践活动的组成部分。后来，在理性处于显著地位之际，艺术依然故我，走自己的路，意识到关于艺术对现实施加影响的种种期望只不过是一种自欺欺人的把戏而已。

艺术品所特有的东西，即作为内容之积淀的形式（form as a sedimentation of content），永远无法充分掩盖其起源。也不应当如此。当形式成功地恢复了积淀在形式中的内容的生命力之时，才会判定某物在审美意义上已大功告成。在这种关联中，有人或许会争辩说，艺术作品的解释学在于将其形式特征重译成内容。艺术作品不是以直接的、而是以间接迂回的方式从现实中汲取内容，这样一来，内容往往依附在那些似乎想要回避它的作品之上。进步，如果该词适用于艺术的话，便是这一运动的集中表现。实质性进步是对实质或内容的决定性否定的一种结果。这种否定越是赢得更多的契机，那么根据内在目的性的准则，艺术作品就越有把握取得自我组织结构，从而将自身同化于它们所否定的内容之中。

康德关于一种建立在机制基础上的艺术目的论的概念置根于理性的整一性中，归根到底是置根于在物自体中显现自身的

神圣理性之中。它势必如此。同样地，在一定意义上，一种目的论的艺术界说仍然是有意义的。目的论的真理性与这种陈腐之见毫无关系。即：艺术家的奇思怪想联结一起创造了其作品的“有机整一体”；这一观点早已受到艺术发展结果的驳斥。确切说来，艺术的无实用目的的目的性（art's purposefulness without a practical purpose）存在于语言性的要素（element of linguisticality）之中，而艺术的非功能性（a functional property）则是非概念性，也就是艺术自身的语言与词义语言的差异性。由于其无法比拟的契机的内在组织，也就是通过其自身的作为艺术作品的语言，艺术作品近似于事物语言（language of things）。艺术作品经受句法的明确表达越多，就越像语言。康德派的审美目的论观念在这种艺术语言的现象中有其客观的有效性。传统美学则完全忽略了这一点，于是在预先判断整体与部分的关系有利于整体的情况下，藉此追随一种广为认可的偏见。辩证美学则不同。辩证法并非某种如何处理艺术的法则，而是某种承继或内在于艺术中的东西。由于不能将自个建立在某种发生学概念（generic concept）之上，而且一般说来也不能肇始于艺术作品（从来不是“给定的”）的整体性，所以反思判断（reflective judgment）的感官必须顺应个体性契机，从而超越它们，直到它们需要自在的程度。反思判断在主观上是对作品动力的再次追溯。正由于这种辩证法，艺术作品抛弃了神话，而且把整个自然的背景关系连同其盲目的必然性和支配作用一概置之脑后。

4. 形　　式

毫无疑问，被称为形式的东西是所有逻辑性契机的总和整体，或者在更为广泛的意义上，是艺术作品中的连贯性。人们会惊奇地发现，美学在传统上对这一范畴思考甚微。即便形式

是著名的艺术概念，但美学似乎将其或多或少当作想当然的东西。可是，一旦要说形式到底是什么时，就会遇到重重困难。除了其他事物之外，势必要解决的问题是，审美形式应当被视为与内容缠结在一起的东西：要知解形式就得通过内容来知解形式，形式不单与内容相对立。否则，美学就会沦为这种抽象性的牺牲品，这种抽象性使它成为反动艺术的天然同盟。形式概念为何直到瓦勒里那里依然停留在尚未探查的美学领地里呢？其原因是：所有关于艺术的东西为了免于陷入孤立而与形式浑然结为一体，难以分离开来。不管其中心性怎样，形式本身和其他任何契机一样，并非等同于艺术。每个契机可在形式中否定自身。这包括作为形式理念的审美整一性，这对具有总体性和自律性的艺术作品来讲乃是一个不可或缺的先决条件。某些高度发展的现代作品则属例外，因为其形式惯于从表现的兴趣出发、或为了批判艺术的肯定性而肢解或割裂整一性。早在当代危机出现之前，如此开放的形式就已经存在，正如莫扎特所证明的那样，他时常通过放松对形式整一性的控制以便对其进行检验。通过并置相对分离的或对比性要素，莫扎特——他以人们所说的形式感而闻名——以灵巧机敏的方式来作弄形式概念本身。他深信形式的力量，于是他信马由缰，随心所欲。在此关头，离心倾向便盛行起来，只是受到莫扎特所自信的建构能力的控制。对莫扎特来讲，形式的整一性依然是不可动摇的，依然能够承受极其严峻的考验，因为莫扎特反而继承了一种更为古老的传统。贝多芬看出合一的实质性（substantiality of oneness）在唯名论的冲击之前就已开始衰败陈腐，因此对他说来，有必要进一步加强整一性（unity），以便为了能够更有把握地控制诸契机而先验地将其予以发挥。当今的艺术家更想完全抛开整一性，以期生产出开放的、未完成的作品，或者说他们有如此打算。问题在于，在规划开放性的过程中，他们必然会使自己接纳另外一种未知的整一性。

在美学中有一种要将形式和对称或重复等同起来的倾向。

倘若这是寻找一个不变的形式特征的问题，那么连贯和重复，以及它们的对立面，诸如不平衡、对比和发展等等，将是首当其冲的候选者。然而，建立这样的范畴不会有什么收获。例如，音乐分析已经表明，甚至连那些最为分散、最无关联（即最少重复）的作品也包含着类似的成分，从某种确定的特征角度来看，某些部分与其他部分是彼此相关的，而且一般说来，预期的非同一性唯有通过与诸如此类的同一性的关联方能实现。由于没有丝毫的连贯性，混沌无序将会盛行，会成为一种永远不变的本质。比不变性更为重要的是这一差异，即从外部强加的而非特定细节所传达的明显的重复，与必不可免地由一种连贯性残余所规定的不平衡间的差异。如果为了保护一个不变的形式概念而忽视了这一点，就会导致这样一种处境，它与人们使用“尽善尽美的形式” （Formvollendung/consummate form）等等粗暴的术语的境况没有多大区别。凡是在美学将艺术当作一个给定物予以处理的地方，美学总是以主要的形式概念为先决条件的。这便是从方法上思索形式之所以如此困难的原因。假如美学意想避开同义反复（tautologies），它务必把焦点对准并不内在于形式概念中的东西——那是微乎其微的，因为形式概念往往是包括一切的。因此，一种形式美学是可行的，只要它与一种更为古老的传统断绝关系；该传统之所以沉迷于形式，是因为它已将形式整体化了。艺术能否继续生存下去的问题，有赖于一种新的形式美学出现的可能性。

形式概念在艺术和经验生活之间划出一条质性的和对抗性的分界线。经验生活的现代多样性试图否认艺术存在的权利。在此情境中，艺术的命运与形式的命运是联系在一起的：两者可谓生死与共。一般说来，形式应对当前的艺术危机负有部分责任。卢卡奇对此有过论述，他一再抱怨说，形式在现代艺术

中受到过分的强调。① 先撇开这一宣言的庸俗特性不谈，我们在此先来分析一下这种无意识的不满情绪。在卢卡奇一方，他不仅对现代艺术不满，而且对艺术本身不满。他那不适当的形式概念确证了他是一位“文化保守人士”的疑问。唯有一位否认作为艺术内容中介的形式之中心性的理论家，才会产生艺术会过分强调形式这样的想法。形式是人工制品的连贯性，无论这种连贯性会是多么富有对抗性和没有条理性，但它可将作为艺术的人工制品与单纯的存在物区别开来。卢卡奇对艺术中形式主义的种种怨言，源自他那朴素的形式概念，事实上，该概念所谓的形式派生于诗歌、散文和绘画，把形式片面地当作纯粹的组织结构。从此观点出发，形式好像是某种主观而专断地强加给人的东西，而事实上，形式是实质性的，是自然而然地、不是强逼硬迫地从造型素材中产生的。一般来讲，被塑造的内容并非某种外在于形式的对象，而是模仿的冲动，它本来就与形象世界——即形式——息息相关。围绕着形式概念的诸多有害的含糊之词均源自该概念的普遍存在性，这一特性诱发人们将艺术中所有关于像艺术似的东西称之为“形式”。这种说法可谓老生常谈，即：艺术作品中的所有“物质”——无论是有意向性的对象或者素材，譬如音响和色彩——并不只是在那里，而是通过形式予以传达。根据主体遗留下来的印迹来界定形式，也同样是徒劳无益的；形式是那个形式，但它满足了艺术活动对象所提出的要求。的确，就美学而论，形式是主要的和本质的客观特征。当一件作品不再被视为一件主观产品时，形式就成了名符其实的东西。然而，形式与给定的要素的安排毫无关系，以前曾出现过这样一个观点，直到印象派之前都认为形式涉及绘画的构图，从而暴露了这一点。顺便提及，形式是大部分传统艺术（也包括某些被奉为经典作品）的致命

① 参阅 Georg Lukacs, The Meaning of Contemporary Realism (London 1962), passim.

弱点，在此意义上，当人们批判地审视形式时，发现形式似乎是“安排出来的”。

把形式等同于数理关系的观点是绝对站不住脚的，早些时候有人曾宣扬过这种观点。[①]这些关系确实发挥着作用，有时如同明确宣告的原理（例如在文艺复兴时期），有时则如潜在的原理，并且带有奥妙的泛音（例如在巴赫的音乐中）。无论怎样，它们是方法，是形式的载体——不是形式本身。它们帮助被解放了的主体同混乱无序、没有条理的素材进行首次较量，为主体提供了某些可随意使用的预先形成的手段。通过审查12连音体系技巧（twelve－tone technique）的最新历史，我们便可欣赏审美形式与整个数理关系领域之间的差异。12连音体系技巧——在一连串音调中，无音在轮到它之前可以复现，于是只能有待变换——确是根据无数关系预先塑造其素材的。然而，很快就会清楚，这种预先构成说（preformation）并不像有些人所期待的那样，具有一种赋形的力量（form－giving power）。[②]勋伯格本人几乎是机械地将12连音体系配置与作曲区别了开来，正是由于这一区别，他那单纯的技巧从而对他来说成了一件混合的幸事。下一代使用12连音体系的作曲家们更具有连贯性，完全消除了连续性技巧与作曲之间的区别。如此一来，他们取得整合，但却招致了音乐自我间离的代价和连结的匮乏，后者对形式来说具有本质意义。于是乎，一旦听任作品的内在总体去自行其事，它仿佛退化为一种简单性和粗糙性的阶段。的确，连续阶段的那些完全精制的产品已经遗弃了其赖以存在的变异手段。

数学化（mathematization）作为一种以某种内在方式将形式对象化的方法是一种妄想。其无济于事的原因在于：每当传

---

① 参阅 Adolf Zeising, Aesthetische Forschungen (Frankfurt 1855)．

② 参阅施坦恩（Erwin Stein）的那篇题目独特的论文——《新的形式原理》：'Neue Formprinzipien', in Von neuer Musik (Cologne 1925), pp. 59ff.

统的形式确定性感觉分化瓦解、致使艺术家失去客观标准之时，才有人乞灵于它。正是在这样的关头，艺术家求助于数学。数学似乎能把艺术家所取得的客观理性阶段与一般和必然这样的范畴所提供的客观性幻象结合在一起。这些东西之所以是虚幻的，其原因在于组织结构——诸契机的相互关系——构成了形式，但并非导源于特定作品的形状外观，因此在个别细节面前显得无能为力。这便是数学化为何在贬斥传统形式为非理性的同时又偏爱传统形式的原因。艺术的数学性相视自身为存在的根本规则性，但却不能将生气灌注到这个观念之中。相反地，它竭尽全力想确保艺术能在这样的历史情境中继续存在下来，那情境就是：从目前的心态来看，一种客观的形式概念既是必要的，也是难得的。

5. 形式与内容

我们看到，形式概念到头来经常是有缺陷的。由于有赖于具体环境，它总是把形式集中在一个维度上而不及其余：譬如在音乐中，在时间性连续中，就形式而言，共时性（simultaneity）和对位法（polyphony）似乎无关紧要；在绘画中，在牺牲色彩的空间比例维度中亦然如此，即便色彩也具有一种赋形的功能（form－giving function）。审美形式应当是艺术作品中所有显现成分的客观组织，应当具有一种使其连贯和结合起来的眼光。形式是分散细节的非压制性综合物；它将这些东西保留在它们那分散的、歧义的和矛盾的状况之中。因此，形式是真理的展露。尽管形式是独断性的整一，但它经常悬置自身；其本质特性似乎是这样：就像它是为了不连贯而连贯的本质特性一样，它凭藉其他者（its other）来打断其连续性。关于其他者或对方，形式在使它保持完整的同时，成功地缓减了它的奇异性（strangeness）。这一点继而表明，形式是艺术的反

野蛮行径的维度。形式确保艺术既对文明的过程贡献力量，也以其纯然的存在对其进行批判。

形式是改变经验存在（empirical being）的法则；因此形式代表自由，而经验生活则代表压抑。形式也是这一神学观念，即上帝以自己的形象创造了这个世界之观念的世俗化了的变体。它不是创造本身，但却是一种客观的行为模式，通过它人就可以模仿创造。这里所谈的创造并非是无中生有的创造（one ex nihilo），而是基于先前的创造的。我们也许可用一种隐喻的方式，把形式描述成艺术作品中由人类之手留下的印迹，无论它在何处掠过。形式是社会劳动的标志，尽管有别于经验实践的制作程序。艺术家对形式为何物的认识最好可以通过谈论它不是什么得以彰显，这便导致了他们对艺术作品中粗糙的、未过滤的要素的反感，譬如碰巧出现在那里但却没有自身的表现生命力的色彩复合体等等；他们也对文学“题目”或音乐序列表示反感，因为这些东西直接选自规则文本。真正的形式在下述意义上与批判会聚一起，那就是无论艺术作品在任何地方发动自我批评，都是通过形式进行的。艺术作品中的某些东西抵制残留的凸现部分；那种东西就是实际的形式动因。当艺术被当作原始性的、缺乏形式的护神之物时，它就有一定的欺骗性，音乐和戏剧的某些艺术爱好者的运动就是如此。[1]鉴于其批判内涵，形式在实际上废除了实践活动和已往的作品。形式驳斥这种认为艺术作品具有直接存在特性的信念。它们实则没有。作品的存在应归功于形式，因此形式是它们的中介体（mediator），是它们在自身中得以反思的客观条件。中介（mediation）在这里是指部分与整体中的相互关联，也是指细节的详尽表述。某些艺术作品那备受推崇的朴素性（naivety），到头来会敌视和妨碍艺术。作品的有些方面之所以显得朴素和直观，是因为它们显现出连贯性和完全和谐的外

① T.W.Adorno, ‘Kritik des Musikanten’, in Dissonanzen (Gottingen 1956)

表，这些作品在事实上无论怎么说也不是直接的。它们的存在应归于间接或中介作用，单凭这一点便可把诸要素转化为符号或标记（signs）。对艺术作品的伪语言学特质来讲，形式是一种贮物器（repository），这正是它们为何转化为形式的对立面、即模仿冲动的原因。形式设法使个体通过整体而言说。这一点构成了形式的抑郁症（melancholia）。这种症状也正好存在于有些艺术家身上。它总是为构形的过程设限；因为它若不这样的话，如果一切都被赋之以形的话，那么形式作为一个概念就丧失了其特定的差异。艺术实践证实了这一点，因为这不仅是一个构形的行为，而且也是一个选择、取舍和摈弃的行为。

此处我们可以看到抑制作用（repression）是如何从现实被移入艺术作品的。艺术作品虽想但却无法摆脱这种抑制作用。它们越是突出强调形式，它们就会导致更大的不公正。继尼采之后，活力论（vitalism）一直津津乐道形式与生命之间的对立。毫无疑问，活力论确有合理的内核。艺术的应受责备性是双重的：在一方面，艺术制造出距离，从而使应受责备的现实生活放任自流；在另一方面，艺术为了赋予这种生活以语言而对其进行解剖，但在此过程中却使其面目全非。普罗克拉斯提斯（Procrustes——希腊神话中开黑店的强盗，传说他劫人后使身高者睡短床，斩去身体伸出的部分，使身矮者睡长床，强拉其身使与床齐。作者用此典故以喻强求一致之意。——中译者注）的神话占据了原始艺术史的一大篇幅。

所有这一切并不能说明对艺术的一般指控是合法的。那些攻击已被公认的形式主义——质而论之是攻击艺术就是艺术这一事实——的人们所宣扬的是同样的、被他们斥之为形式主义的无人性的东西。他们以精英的名义四下活动，从而加剧了走向遵奉主义的趋势，使受压抑的民众受到牵制。谁呼吁反对据称是精神的无人性（inhumanity of spirit），也就是反对人性（humanity）：当然，只有这种精神才会真正关切人类，这不是投其所好，而是为了人类自己不知晓的一项人类事业。反形式

主义运动忽视了这一事实，即：形式虽然在某种意义上为内容所“容忍”，但自身则是内容的一种积淀。这一点——并非退化为原始的、前艺术时期的重内容现象——正是艺术中“对象为重”（primacy of the object）这句话的含义所在。像特殊性、矛盾的发展与完成，以及连通过自动平衡来预示和谐在内的这些诸如此类的形式范畴，不管它们是否已与经验对象脱离干系，都显然是实质性的。艺术对经验生活呈现出这样一种姿态：正如我们所见，它是有距离的。在现实生活中，种种矛盾都是直接的，采取了截然分裂、各执一耳的形式。双方间的调解也潜在于经验生活之中，但只是通过这样一种倒退的行为方式，因为艺术表现出那种调解成了一种对意识来说是自为的东西。这一行为也是一种认知行为。尤其是那些导致对形式主义进行指控的现代艺术的特征，都毫无例外地归咎于这一事实，即：在这些特征中，内容与其说是预先经过乔装打扮了的传统和谐的一部分，还不如说是活生生的事物。

表现方式的解放——此乃所有现代艺术的温床——是对浪漫主义表现观的一种抗议。其目标直指与形式相悖的描述上的平淡无味性。正是这一点说明了这些新的富有表现力的作品所具有的分量；康定斯基称它们为“心智行为”（brain acts）。形式解放的历史哲学意味在于：它拒绝利用形象去缓解异化，而是更想通过首先界定何为异化的方式与异化合并。遁世或超凡的作品若与那些为从事鲜明的社会批评而利用非激进形式的作品相比，可能会（并且就是）对现状更具有批判性，因为后一类作品的上述作法默然承认了泛滥盛行的文化产业。

黑格尔在他的美学中意在抢救内容。然而，形式与内容的辩证法使得钟摆朝着形式的方向回摆。按照黑格尔的观点，艺术对具体化或具象化（reification）表示抗议。与此同时，内容依然转化为实证主义的事实性，即具体化的一种翻版。因此，越来越多的内容将自身化为形式范畴；未被升华的素材越来越满足不了构成内容之物的标准。显现在艺术作品中的一切，在

潜在意义上既是内容又是形式；但确切说来，形式是现象性通过它得以规定的东西，而内容则是规定自身的东西。在历史上的那些罕见的场合，美学确曾提出过一种更为显著的形式概念，它把形式视为特有的艺术审美特性；相应地，形式的变化被视为审美主体之行为模式的变化。这一点对根据思想史来重建艺术史而论可谓至理名言。然而，尽管这一点似乎会强化和解放主体，但也有一种趋于孤立的逆反心态，这反过来会弱化主体。黑格尔在这一方面是正确的，那就是：所有审美过程确与内容相关。另外有一点也是对的，即：在视觉艺术和文学史上，外在世界的新维度得到揭示、发现和同化。相反地，其他维度则告消亡，丧失了它们的艺术实质，甚至不再能够激发起普通的饭店画家的兴致。不妨回顾一下沃尔伯格研究所（Warburg Institute）的研究工作，有些研究者凭借所谓的母题分析，直接探讨艺术内容的中心。在诗学方面，我们发现在本雅明对德国巴罗克戏剧（German baroque drama）的研究中有一种平行发展的现象。本雅明毅然背对或无视合并主观意向和审美内容的趋向，抛弃了美学必然是唯心主义哲学之同盟的思想。实质性契机作为后盾，有助于内容去抵制主观意向的压力。

6. 清晰度的观念（上篇）

清晰度（articulation）是指那种使形式在艺术作品中成为可能的东西，但在一定意义上也意指形式遭受的挫折。假如以一种非压制的方式生产一种完整无损的形式整一性或有形之物是可行的话（这实为形式理念的所有内涵），那么黑格尔将同一性和非同一性等同起来的思想就会成为现实。但这是行不通的，因为艺术倾向于遁入一种自为同一性的意象王国，倾向于划地为牢。清晰度背后所隐含的基本思想是要安排一种与其个

体性复合物相一致对应的总体。毫无例外的是，结果并不令人满意，因为它们就像是一团分布在园地拥有者中间的熔岩块体，或是因为不同要素的综合使外在性的残余物依然如故，未受触及。一个典型的例证就是一部完整交响曲中的乐章序列，这乐曲看来是那么不协调一致，那样偶然意外，几乎就像在组曲中那样。一部作品的清晰度决定其“形式水平”，这个术语来自笔迹学，是路德维克·克拉格斯（Ludwig Klages）首创的。这一概念制止了理格尔（Riegl）的“艺术意志”相对论（relativism of 'artistic will'）。在艺术诸类型和艺术史的诸阶段中，清晰度问题不是未曾有人探索，就是为传统的行事方式所妨碍。在所有这些事情中，唯有“艺术意志”，即形式问题中的历史特定导向，也许一直得到了充分的表现，但这并不能改善它们每况愈下的处境。它们的失败之处在于未能将其中的逻辑性从一而终。这种失败的根源则是一种先验地将它们遮蔽起来的方式所行使的种种制约。它说：“这绝不行。”就像白领雇员一样，低等的艺术家和形式水平受到其无意识的告示，不要把眼光抬得过高，因为小人物应当满足于某种未到极限的东西；这种“极限”（utmost）是它们不由自主地涉及到的某种东西的形式律。

有一种现象一直未引起人们的重视或认真的讨论，那就是无论个体的还是集体的艺术，似乎丝毫无意去逐步地实现其概念。这与那些没有什么好笑但却笑个不停的人有共同之处。许多艺术作品肇始于心照不宣的顺从现象。它们所获得的赞誉与其提出的要求同样微弱；我们惯于说作品激发快乐。也许有必要分析一下这种现象在多大程度上有助于高级艺术和低级艺术的分野，其主要起因当然在于文化不能使其创造者受益这一事实。关键是，甚至像清晰度这样一个似乎是形式的概念也具有物质的一面，介入到艺术积淀物的那种粗糙的、未被消化的块

体之中（in the rudis indigestaque moles），[①]也就是艺术自律性的这一面。甚至连艺术形式有史以来也往往成为二等物质（second－order matter）。材料在此破坏了形式，虽然没有材料也无形式可言。在一种保护其整一性的尝试中，有些作品想要抛开大规模的不完全的总体性。它们所要做的就是走出一种二难困境。安顿·韦伯恩就是如此，正是这一种东西，使得他的没有外延的艺术激情观念（notion of intensity without extension）遭到异议。

然而，中等类别的艺术作品将一种显而易见的形式虚饰置于其不完全的整体之上，使它们有所区别，而不是合而为一。规定部分与整体的关系，即形式的一个本质方面，应当以间接的或某种迂回的方式予以生产出来兴许是一条好的条例。换个说法则是，艺术作品为了找到自身就必然走入歧途。这一形式范畴则是插曲范畴。在一部出版于第一次世界大战之前、选自勋伯格表现主义时期的格言集里，勋伯格注意到没有任何线索引导我们通达艺术作品的内部。[②]然而，这并不意味着审美的非理性主义。一件作品中的内容契机渴望整体性，但那个整体，也就是形式，是隐而不露的。逻辑性也是如此。

最高级的艺术越过总体而趋向断片状态（state of fragmentation）。形式的困境在时间艺术结尾时所遇到的困难中大量显现出来，在音乐中存在所谓的最终问题，在诗歌中则存在布莱希特所想到的结论问题。一旦惯例被抛弃，艺术作品就丧失了令人信服的结束或终结能力；那些继续运用标准的时间结尾方式的作品，只不过取得了一种伪造的形式总体性。现代派的某些著名作品人为地保持其形式的未了结性，这是因为想突出强

---

① 'Crude, undigested mass'（原初的，尚未消化的主要部分）（Cf. Ovid, Metam., I, 7）. ——英译者注

② 参阅 Arnold Schonberg, 'Aphorismen', in Die Musik, no.9（1909－10）, pp.159ff.

调形式的整一性在现代已经是很成问题的了。骗人的无限性，实则是难以了结的无能性，被如此这般地转变成一种自由选择的方法和表现原理。贝克特的一部剧作就是例子，它一再从头开始而无结尾；再一例就是 50 年前勋伯格的《小夜曲》，作品第 24 号中的进行曲，从中我们亲闻目睹了那种重奏在被废除已久之后又再次复活。卢卡奇早期所谓的意义的释放（discharge of meaning)，曾被设定为艺术作品达到其内在目的地、因此也是结束的能力，很像一位充分品味过生活之后行将谢世的老者。今日，这一点在艺术作品中已不复存在。它们和猎手格拉古斯（the hunter Gracchus)[①]都不会死去。这一点作为恐怖的表现直接显示出来。艺术作品的整一性不会是它必须是的东西，即一种多重的整一性。通过综合诸多因素，整一性不仅有损于它们，也有损于自身。因而艺术作品是有缺陷的，不管它们是否是直接的实体还是间接的总体。

7. 素材的观念

在驳斥对艺术中形式与内容进行庸俗的二分法的同时，我们一直坚持这两者的整一性。同样地，与这种认为形式和内容巧合的感情用事的观点相对立的是，我们也一直坚持这两者在一种中介语境（context of mediation）中的差异性。这两者的完全同一是根本不可能的，而且无论如何也不会增进艺术作品的价值，因为它们会面临康德式的抉择，不是空洞或盲目，就是自足游戏或原始事实性。

形式与内容的间接区别最好通过素材概念予以说明。该概念并非与内容同义，正如黑格尔所认为的那样，这非常有损于

① 'Hunter Gracchus'（《猎手格拉库斯》）是卡夫卡的一个短篇小说的标题。——英译者注

他的思想。素材涉及所有正在被塑造的东西。这一用途当今在所有艺术门类中已广为接受。让我们来解释一下与音乐相关的材料。音乐的内容通常是这些东西，诸如偶发事件，不完全的事件，母题，主题，发展序列等等。概而论之，就是在流动状态中的种种情境。内容不但没有超越音乐时间，反而对其具有本质意义；内容是在时间维度中所偶发的一切。在另一方面，素材是艺术家控制和操纵的材料：诸如文字、色彩、音响等等——一直到各种关联，以及艺术家可能使用的最为先进的整合方法。于是，素材是艺术家所遇到的一切，是他务必做出相关抉择的一切，其中也包括形式，因为形式也可成为素材。

缺乏反思的艺术家乐于相信他们可以随心所欲地选择素材。这显然是完全错误的。素材中包含着不可避免的强制因素，这些因素随着素材的特性变化而变化，并且规定着方法的演进。素材状态在很大程度也决定着革新活动向未知的领域拓展。如果我们想要区别出运用属于调性及其派生音响的作曲家，和另一位要将这些东西全部取消的作曲家的话，素材的观念就是十分重要的。这种区别是一种物性的区别。依此说来，是再现与抽象的区别，是透视与非透视的区别；许多其他概念配对都是在素材水平上做出诸如此类的区别。

素材概念在 20 世纪 20 年代呈现出一种严肃的技巧内涵。继黑格尔的浪漫派艺术作品学说之后，人们一直以为已经走向衰败的不只是预先设定的形式，而且还有素材本身。事实并非如此。实际发生的情况可以说是：现有素材得到大量拓展，在艺术形式概念获得历史性解放之后便打破了艺术门类之间的传统界线。外界人士通常倾向于过高估计这一发展。在艺术的具体实践中，有一些补偿性因素，诸如艺术家的鉴赏力，尤其是素材的发展状况等等。的确，具体有用的素材是少量的，好在有大量抽象存在的东西。至于那些少量的素材，是避免同精神发展阶段发生冲突的。

不管艺术家本人会如何看待，素材总是历史的，从来不是

天然的。艺术家所持有的那种主权和独立立场是所有艺术本体论死亡告终的结果，它反过来对素材产生影响。素材有赖于技巧变化，而技巧则有赖于以技巧来处理的素材。显然，运用调性素材的作曲家是从传统中接纳过来的。另一位作曲家兴许会使用一种全部肃清了诸如和谐/不和谐音、三和弦和全音阶等现象的自律性素材，但是，他在否定中依然保留着所否定的东西。类似这些创造物从他们墨守的禁忌戒律角度来看是有意义的：对他们来讲，譬如一种三和弦，或许是完全不适当的，或者至少是令人惊讶的。正是这一点导致了备受批评的、激进现代艺术的枯燥无聊性。音乐和绘画的最新发展，无情地消除了获得解放的素材中的所有传统痕迹。如此一来，这些发展就会更加真诚地顺应历史的趋势，错误地把素材视为纯粹的没有任何特性的给定物。特性的丧失——被肤浅地当作素材之历史维度的丧失，其本身是一种历史趋势，与理性的主观化关联在一起。换言之，这一趋势将其历史特征存留在素材之中。

8. 题材的观念

从素材概念中删除曾被称之为资料或物质（Stuff）、后来又被称之为主题或题材（Suject）的作法也是错误的。同样，题材的理念，被视为一种直接现象，容易从外在现实中断章取义地抽将出来加以应用，但继康定斯基、普罗斯特和乔伊斯之后，已毫无疑问地失去了重要意义。与批评异律性、不可同化性资料并行不悖的是，最近出现了一种日益增长的对所谓“伟大主题”表示不满的现象。在19世纪，黑格尔和齐克果对这类主题评价甚高，在本世纪，这种偏爱在马克思主义剧作家和艺术理论家中间又有一定的复兴。认为艺术可以通过处理某一庄严雄伟的事件或其他东西来提高其尊严的想法是愚蠢的。这种庄严性多半是一种专制型意识形态的结果，尤其是崇尚力度

和强度的结果。在梵·高画一把椅子或几朵向日葵时，他就已经撕去了这种尊严的假面具。他的画法使其画作毁于当时个体首次体验到的所有那些情绪，这些情绪是对历史灾难的反应。在这一点变得明朗之后，我们可以反过来通过早期的艺术表明艺术的逼真性作为其题材之伟大性（greatness）——无论是实在的还是想象的——一种功能是多么微乎其微。什么是维米尔（Vermeer）的《台夫特景色》（Delft）一画的伟大之处呢？或者像卡尔·克劳斯所争辩的那样，一幅描绘精妙的街道井栏不是比一座描绘糟糕的宫殿更有价值吗？

黑格尔的内容美学——将内容幼稚地等同于题材——以缺乏辩证的方式借助一种与事物的直接关系赞同艺术的对象化。他杜绝模仿冲动进入自己的美学。在德国唯心主义中，向对象一方转折必然伴随着艺术感性的匮乏。最引人注目的例证或许是叔本华在《作为意志和表象的世界》（The World as Will and Representation）第三篇中对历史绘画的沉思。唯心主义对无限永恒的解释，表露出它在艺术中的真正本质：它同矫揉造作别无二致；而且，凡是企图坚持唯心论范畴、仿佛不会被异化的人们，都未逃脱矫揉造作的影响。在那些对此关联不甚敏感的人中间，布莱希特也是其中之一。在一篇论《写真五难》（"Five Difficulties in Writing the Truth"）的短小文章中，布莱希特曾这样写道：

> "举例说来，椅子有一张坐面，雨点从天落地而非从地落天，这是相当真实的。许多诗人就写这种真实。他们像画家一样，在沉船的船壁上画满了静物。对他们来讲，我们所确定的有关写真的第一种困难是不存在的，然而他们竟心安理得。他们在那些权势和被蹂躏者的尖叫声面前义无反顾地继续作画。他们所作所为的荒诞性使他们充满了一种'深沉的'悲观主义思想，他们想借此卖个好价钱；实际上，对那些从

> 其商业背景来看待大师的人们来说，悲观主义或许是一种适合的心态。总而言之，要实现他们的真实就是关于椅子和雨点的真实那是轻而易举的，因为这些真实有一种方法，可将自个乔装打扮成有关重要问题的真实。这毕竟说明艺术生产是怎么回事：那就是像充气一样将意味注入某物。只有当人们进一步细察，才会发现它们言之无物，空空洞洞，除了说 '一把椅子就是一把椅子' 或者 '无人能够改变雨从天降这一事实' 这些废话之外。"

布莱希特在这里是开个玩笑。他正确地昭示了那种将梵·高所画的椅子当作一件家具、从而将其予以整合的官方文化观点。但他未能提供任何积极的东西；他所宣扬的唯一常规是倒退反常的。所以别让他唬住你。事实上，一把画椅兴许包含着巨大的意味，如果我们不得不依然使用这个言过其实的术语的话，绘画方法经常是非常深刻的，有时与社会相关的各种经验的贮藏器，要比革命的将军和英雄人物的那些写实主义肖像更为深刻。回想起来，这后一类绘画属于 1871 年建造的凡尔赛宫中的明亮大厅。这些在其历史姿态中得以永恒的将军们是否统率红军，占领那些革命运动好像不是出于自发的国家，那也没有什么关系。

9. 意向与内容

与现实相关的题材问题吞没了意向（intention)。照此，意向可能是一种经验实质。当被转入艺术作品中时，意向就成为题材。艺术家所要说的都通过比喻得以表述；这从来不是比喻带来的启示。黑格尔通晓这一点。在评论家和解释者将意向等同于内容（content）之时，制造了很大的混淆。与这种遗憾的

趋势相对立的是，内容在真实的艺术中移居一处没有意向的领地，相反地，在那些其中的意向（或以戏剧表演、或以哲学论文的形式）过于惹人注目的作品中，内容经常遇到阻滞。

抱怨某件艺术作品陷于过度反思之中不单单是意识形态上的，而且也是真实的。其真实性在于这一事实：艺术作品实则反思不足，因为它未思考意向的冒失性。

控制意向以期藉此把握内容的文献学程序是同义反复的，因而也是虚假错误的：它从艺术作品中取回的只是它在那里首次贮藏的东西。研究托马斯·曼（Thomas Mann）的次等文献就是最索然无味的例证之一。这一习惯得助于文学中的一种倾向，该倾向就其作用而论是实实在在的。它看穿了幼稚纯朴的直观性和艺术的虚幻特质。它并不是不承认反思，但却必然加强了意向层（stratum）。正是这一点，赋予思想以垂手可得的但却不够充足的精神代用品。艺术作品的任务——在现代艺术发展的顶峰时期有此先例——就是：与其说是容许这种内省因素作为题材的某种遗留物，还不如借助另一种反思手段将其合并。

10. 意向与意义

意向（intention）之所以不同于实质要旨（substance），就是因为不能确保所有意向（虽然它可能是重要的部分）能够在艺术作品中得以实现。不管怎样，意向委实是艺术的一个契机。它在艺术作品的模仿极（mimetic pole）与作品参与启蒙的辩证关系中有其应有的地位，它在此发挥着最终浮现于作品中的一种主观调动和组织力量的作用。与此同时，意向也是一个客观因素。由于艺术作品从未达到纯自动平衡的淡漠程度。它们便能像对其他任何契机一样赋予意向以特别自律性。不可否认，意向在影响作品质量方面一直发挥着一种有史以来不断

变化的作用。素材是对赤裸裸的同一性的抵制。在另一方面，艺术作品作为过程，是素材与意向之间的动态所在。没有意向，也就不会有形式，因为意向是形式之固有形态中的鉴别原则，这就像没有模仿冲动也没有形式一样。意向的过剩表明，艺术作品的客观性不能完全还原为模仿。

意向的客观载体或负荷者（objective vehicle or bearer）被称之为意义（meaning）。意义将一件作品的各种意向综合为一个整体。虽然这可能是成问题的和次要的，但意义观念纯属无用之物。譬如，歌德戏剧《伊菲革尼亚在陶里斯》（Iphigenie auf Tauris）的意义是人性。这样，倘若人性是歌德唯一意指的或抽象假设的东西——换言之，如果人性就像事实上在席勒剧作中所表现的人性理想一样，是唯一雄辩的和说教式的话——那么，它对作品来说就会毫不相干。在目前这一例证中，意义（即人性）由于所用的语言而使自身成为模仿性的东西，从而在不牺牲其概念性的情况下将自个外化为非概念性。正是通过这一途径，意义与内容的有效张力得以建立。例如，像维哈兰恩的《月亮之光》（Claire de Lune）这首诗的意义，与一种所指（a signified）并不相干，然而在另一方面，它比那些声音悦耳的诗歌更有意味。该诗的感性特征是有意而为的：一旦它开始反省自身且否定精神（因为它视其为禁欲主义之源），实质上便伴随着性欲的欢乐与痛苦。所以，《月亮之光》的意义则是以纯洁无瑕的方式所表现的一种从感觉蜕变出来的感性生活思想（sinnferne Sinnlichkeit）。顺便提及，这兴许是19世纪后期和20世纪早期法国艺术整体的一个至关重要的特征，其中也包括德彪西（Debussy），这一特征就孕育着激进现代主义的种子（两者之间的历史连系很容易通过文献材料予以证明）。意向是否将自个外化于一首诗是一个准则（虽不是唯一目的），一个批判理解的准则。在致使意向与明显结果之间出现破裂的程度上——几乎所有现代作品都存在这类情况——这些破裂现象也是进入实质性总体中的暗码。这是一种批判。另

一种更高级的批判是针对艺术实质的真理性和非真理性的；它通过洞察透视意向与各种诗、画、音乐等等之间的关系，转变为内在的批判。意向并非因为主观创造力有毛病而总告失败。当意向不真实时也会失败，从而与客观的真理性内容相冲突。倘若某个内容被指定为真理性的而实则不然，那么，内在的连贯性就会受到相应的损害。这种非真理性一般通过意向得以传达。正如尼采所称，《瓦格纳的事件》（The Case of Wagner）是至高的形式水平上的一个恰当例证。

根据传统美学，在较小的程度上也根据传统艺术，从意义复合体角度来界定一件作品的总体性曾是习以为常的惯例。部分与整体的互动关系假定可用这样一种方式，即意义的集中表现与某种形而上的内容碰巧吻合的方式，来饶有意味地塑造一件作品。有人争辩说，意义的复合体（the complex of meaning）并不通过相异契机的量性关系来构成自身，更不用说以原子论方式借用任何一个经验论据了。确切说来，意义复合体是别的什么东西。它与我们所说的艺术作品的精神相呼应。精神委实是艺术作品中诸契机的完形结构（configuration）。与所有其他各种具体化或物化的艺术作品之精神概念相比，这是对何为精神所作出的比较令人满意的解释。意义在该词的意义上是以间接或直接的方式，以所有显现的东西构成的，而无论其重要性大小。这里应当回顾一下，最为有效的连贯手段之一是给予不同的要素以不同的份量。譬如，这一点有助于鲜明地从种种变迁中引发出一个专断的主要事件，或者从偶然事物中引发出更为普遍的本质事物（无论偶然事物会是怎样不可或缺）。在传统艺术中，图式法则（schematic rules）过去曾主宰这种种区别的。这些法则，以及这一区别思想本身，遭到强烈的批评，其结果，今日作品中的一切均倾向于和中心保持等距离；所有偶然的东西被怀疑为装饰点缀，因此也是多余的。这一点使得清晰性对现代艺术来讲更成了问题。旷日持久的艺术自我批判，即纯洁无瑕的比喻方式，似乎与自个过意不去，因为它

把潜伏在所有艺术中的混沌契机提升为它的先决条件。分化与清晰手段的危机会产生将艺术作品置于一种分散的同质状态的效应。这包括具有至高形式水平的作品。试图避免丧失这种清晰性的作法是徒劳无益的；那样必然会导致借用某些正遭到批判的图式法则的结果。如此说来，这便是总体把握素材同朝着分散性方向运动这两者会聚一起的另一结合点。

11. 意义的危机

康德关于艺术"无目的"（art being 'without purpose'）的宏大壮观但却相互矛盾的程式，确实处于一种二难抉择的困境。从脱离现实和脱离个人生存策略的意义上讲，艺术作品是无目的的。正是由于这一理由，我们更愿谈论艺术的"意义"而非"目的"，尽管意义与目的的内在目的论之间存在着潜在的亲合关系。在历史上，艺术在投射意义复合体时所遇到的种种困难越来越严重。对此情境的终极反应就是否认意义这一思想，今日我们在各种各样的形式中均可见出这一反应。由于主体的解放拆毁了一种预先设定的有意义的秩序的大量构件，于是意义概念便开始失去它在神学中的貌似有理的性相。神学一直是意义的最后避护所。但要想把积极的意义归于生活则是一个肯定性的谎言。一个早在奥斯维辛集中营（Auschwitz）出现之前就已存在的谎言：较早时期的历史发展也趋于这一方向。

对艺术来说，这一点所产生的结果是巨大的，尤其影响到形式的概念。当艺术作品没有什么外在所指对象还要坚持不放时，失缺的东西（the missing thing），也就是意义，就无法由主体一方的意志行为来提供。意义被主观化态势所抹杀，这虽非思想史上的偶然事故，但却反映出当代的真实状态。批判性自我反思是每件艺术作品所固有的东西，它把艺术家的怀疑主

义感觉发展到这样一种地步，使他们摒弃了在日常用意上的肯定意义，以及艺术作品中的意义概念和所有意义构成的范畴。意义从来不会是单个艺术作品之综合的产物；也从来不会是作品所构之物的集中表现或缩影：意义为作品的总体构成；它被审美地生产出来和复制出来。所以，意义只有在其客观再现意义过剩的程度上才是合乎情理的，意义过剩就是说超过了作品本身所意味的东西。通过严格认真地听诊艺术作品（本应如此），就会导致它们抵制其自身的意义复合体以及这种一般复合体的整个观念。被灵感激发起来的艺术家，在其所造物之意义上的无意识劳作中否定了意义这个实质性的基础。

在过去的几十年里，先锋派将这个迄今为止一直保持缄默的因素提高到意识水平，并将其主题化，而且将其注入到作品的结构之中。譬如说，以新达达主义（Neo－Dadaism）反对政治和缺乏意义（确切说来是缺乏目的等等）为理由而将其予以解除是不用吹灰之力的。但要切记的是，新达达派艺术产品无情地展示了意义的结局。贝克特的作品似乎是以无意义的经验为先决条件的，就好像那完全是一种惯例现象（routine phenomenon）。虽然，它不仅仅是否定了意义而已。其任务在于把意义失踪的经验过程带到传统的艺术范畴中来，从而具体地否定它们，并从虚无中推断出新的范畴。神学每当其起因被放在议事日程上时总是松一口长气，而无论该起因最终得到怎样的判决。那正是神学家贝克特为何轻易上台的原因。但在形而上学的无意义性的隧道底端——把世界描述成地狱——没有一丝光明。因此，根特尔·安德斯（Giinther Anders）为反对那些虚伪的神学朋友而为自己辩护的作法是正确的。[①] 贝克特的剧作是荒诞的，这并非因为它们缺乏意义（假如它们没有意义，那就不是荒诞而是毫不相干了），而是因为它们把意义放在议事日程上，追踪其历史。贝克特的作品受两个因素支配，

① Gunther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen (Munich 1956), pp.213ff.

一是沉浸于积极的虚无，再就是对其历史生成中无意义性表现出同样的迷恋程度。我们名符其实地生活在虚无之中，但不能给这种虚无附加上任何积极的意义。除了神学之外，值得考虑的是这一事实：艺术作品从意义中所得到的解放，由于在审美素材中实现了自身，从而变得具有“审美”意义了。

“意义”一词的神学内涵与美学内涵不同。抛弃了华而不实的意义的作品并不自动地失去它们与语言的类似性。鉴于它们像传统作品一样有着相同的信服感（sense of conviction），因此在无意义性的实际情况中具有其积极的意义。艺术即便极力否定意义这一基本原理，但依然实践如故。这正是当今的荒诞派佳作为什么全然无意义的缘故。它们通过否定意义，从而获得了一种实质性的类似。彻底否定意义的作品就像已经建立意义的作品一样，忠诚于相同的密度和整一理想。不管愿意与否，艺术作品成了意义复合体，即使它们否定意义。

自不待言，意义危机是一个更大问题的功能所在，就是说，艺术在理性准则面前遭到败绩。问题依然是，艺术通过摧毁意义，是否把一般人所理解的荒诞之物投进了具体化意识和实证主义的怀抱了呢？真实的艺术（authentic art）有别于顺从的艺术（resigned art），前者卷入意义的危机之中，而后者在实际和比喻意义上是由实证主义的客套组成，两者之间的分界是两类作品的分界：在前一类作品中，意义的否定呈现为一种否定特质；而在后一类作品中，相同的现象则一对一地得到复制。关键的差异是艺术作品中意义的否定是否有意义，或者它是否代表着对现状的适应；意义的危机是否由作品反映出来，或者说它是否是直接的，是否回避主体。类似约翰·凯奇（John Cage）的钢琴协奏曲这样的音乐现象，在此关联中充分地暴露了出来，该曲式强加给自个以最为严格的偶然性，并在此过程中获取了一种意义，此意义采用了一种表现恐怖的形式。再就贝克特的情况而论，这里是有一种涉及时间、地点和情节三者的模仿诗文的整一性，从而为微妙的平衡段落所打

断，并且最后以一场灾难而告终，这场灾难实则有惊无险，并未发生。

的确，艺术中的每种激进的解决方式，包括所谓的荒诞派方式，最终都具有一种与意义的类似性，这实则是艺术的奥秘之一和对艺术之逻辑力量和气势的一种明证。自不待言，这一点并不等于证明所有精制的作品均享有一种形而上的意义的实质性。而这则是艺术之虚幻特质的明证。艺术是幻象，因为它无法逃避在意义普遍丧失后对意义的催眠性暗示。

否定意义的艺术作品也一定能够将中断的东西连接起来；这是蒙太奇技术发挥作用的地方。蒙太奇手法通过强调部分的不一致而拒绝承认整一性，但与此同时又重新肯定整一性为一种形式原理。蒙太奇与摄影术之间的联系是众所周知的，蒙太奇在电影中有着合法的地位。跳跃的、断断续续的序列是电影剪辑的效果，一种与蒙太奇相类似的技巧。蒙太奇原理远非一种轻而易得的花招，如果不顾摄影及相关现象对经验现实的依赖性，就无法将两者与艺术结合在一起。蒙太奇的作用就是要以内在的方式超越摄影，避免以怪诞的偶像渗透其中，而且没有任何为摄影的物似性立法的企图。摄影就是通过这一途径来纠正自身的过错的。

蒙太奇与充满情绪的艺术是相对立的，主要表现在印象派艺术之中。印象主义惯于将对象分解成非常小的成分，目的是为了使其易于综合。它们主要导源于技术文明的气氛，或者是技术和自然的混合物。印象派将这些要素吸收同化进其动态性的连续统一体中，藉此希望从审美上赎救异化了的和异律性的东西。这是一个没有价值的概念认识，自从平凡乏味的物似性比活生生的主体还要优越的态势不断增长以来，情况更是如此。因此，浪漫主义在"青春艺术风格"（Jugendstil）和后期印象派中再次抬头，赋予客观性以主观性的说明。正是为了抵制这一浪漫派的转折，蒙太奇作出了否定性反应。蒙太奇返回主体主义的实践，即把报纸剪贴粘糊在绘画之上，凡此种种，

不一而足。艺术的幻象，也就是通过比喻方式与外在现实达成和解的幻象，从而必然遭到毁灭；现实生活的非虚幻性碎片（debris）被允许进入到作品之中；两者之间的断裂是毫不犹豫的；确切说来，这一断裂被用来引发良好的审美效果。这种艺术承认自个在后期资本主义总体中无能为力，同样希望从此将其废除。从美学观点看，蒙太奇是艺术在其相异事物之前所签订的投降条约。立体派对综合的否定成了艺术比喻的一条原则。于是，蒙太奇受到一种唯名论乌托邦空想的无意识的导引，这种空想欲想其事实真相纯而又纯，完全免遭形式概念的玷污。蒙太奇意想给我们提供一些事实，一些能以直证方法的确切的认识论意义予以“说明”的事实。艺术作品应当让事实替它们说话。

在所有这一切中，艺术作品属意义复合体的观念已开始走向末日。“装裱好的”垃圾首次给意义的维度上留下了清晰可辨的伤痕，这便是蒙太奇为何比初次所见更为重要的缘故。在印象派艺术时期之后出现的所有现代主义艺术的变种，其中包括表现派的激进显现方式，都抛弃了那种虚幻的观念，即一种基于“生活经验之流”等因素的主观体验的连续统一体观念。有机的相互依存性也没有了。相互依存性是指这样一种信念：以为事物之间存在着有机的联系，但是下述情况例外，那就是这种联系如此紧密和复杂，致使意义完全模糊起来。这一补充是建构的原则。它给予预料的整体以压倒的优势，支配着细节及其在微观结构中的相互依存性。顺便提及，在此微观结构现象的层次上，所有现代艺术完全可以说是蒙太奇。在构成主义那里，总体确保抽象要素无论愿意与否都得结为一体。这样一来，整体再一次呈现出一种华而不实的意义。虽然是自上而下强迫为之，但现代构成派艺术作品的一体性（oneness）如此这般，受到细节方面的自律性倾向的抵制。这里使人油然想到被称之为音响或色彩的“本能性生命”（instinctual life）。另一例证要数音乐中利用所有半音阶音调的和声学和旋律学欲望，

即便有人会争辩说，这种趋向与其说是实际上自发的，倒不如说是素材之总体本性所派生的，即一系列有限的可能性。蒙太奇思想与技术构成思想相互之间关系甚为密切。两者与曾和它们同一的极其精制的艺术观念越来越不相容，难以共存。蒙太奇原理本应发人猛省，使人认识到任何有机的整一性是多么可疑。既然这一震惊没有奏效，那么蒙太奇的产品就还原为不同的材料或实体。蒙太奇方法再也不能成功地在审美和超审美（extra - aesthetic）东西之间激发起沟通交流的火花；因此，对蒙太奇的兴趣就没有用处了；蒙太奇也越来越多地成为一种历史和文化意义上的关切对象。在商业电影中，蒙太奇的意图如此明显，令人不安。

对蒙太奇作为一项原理的批评也适用于构成主义，因为它委实是艺术中蒙太奇的最后藏身地之一。构成主义的比喻表达方法包含一种匆匆忙忙的倾向，因为它是以首先牺牲个体冲动、最终取消模仿契机为代价而取得的。就事论事的艺术或写实艺术的非功能性多样化就是构成主义，这种艺术易受幻象批判的影响：就事论事性的姿态是一种假冒现象，因为其比喻方式并不赋予它所属之物以行动自由，而是装出一副有一内在目的而实则没有的样子。它导致了单个契机目的论的衰退。一件就事论事的或技巧性作品所伪装出的那种纯粹的一体性未能成为现实。构成派艺术中的单个要素间的微小空间暴露出这些分裂之处，就像它们存在于总体管理时代的社会中一样，它们也存在于一种同质的作品里。

由于构成主义的失败已经昭然若揭，因此我们现在正处于一个历史的交接点上，在这里整体与部分的辩证法再次自下而上地受到刺激，可以说是受到源自细节的冲动的刺激。艺术在将来兴许可行的唯一途径，是看它是否能够逃脱预先给定的一般原理的支配。蒙太奇的反有机实践（the anti - organic practice），在纯表现的有机作品的缺陷中可找到相对应的东西，这些弱点是无法得到消除的。这句话暗含一种矛盾。艺术作品要

想在具有意义的同时与审美经验相通，就必须得到下述指令的保护：你身上没有一件东西或一个部分是不重要的。事实上，发展的结果则走向反面，虽然它们可能在一段时间是由那一指令引发促成的。作曲家热尔居·利格迪（Gyorgy Ligeti）令人信服地争辩说，完全的规定——这里的一切被判定有同等的重要性，而且这里没有任何东西可以留在总复合体之外——与绝对的偶然性结为一起。这类洞见以追溯既往的方式破坏了审美规则性本身。总是存在一种专断性和偶然性的契机，类似于游戏的规则。继现代艺术时代肇始发轫以来，特别是在17世纪荷兰绘画和早期的英国小说中，艺术一直吸收着景观与命运的偶然因素。虽然不能把这些东西解释为一种理念或某种生活导向秩序，但是它们的确把意义输入到那些似乎偶然的审美现象之中。从资产阶级兴起一开始，在人们于19世纪认识到由主体和整个意义复合体观念所设定的意义之客观性是完全错误的做法之前，的确颇费周折，花了很长一段时间。

趋于意义之否定的运动确是意义应得的回报。这一运动虽然可能是无法逃避的和实实在在的，但与那种退化的、私有化的、狭义地专注于技巧的倾向没有直接关联；这项运动也亲眼目睹了如何依靠自身的逻辑消除了审美的主体性。于是，主体性不得不为它以审美幻象形式生产出的非真理性（the untruths）付帐还债。荒诞文学也享有下述辩证法，至少在其最大的倡导说明者们看来确是如此：为了表现没有意义这一实际情况，它就得利用目的论来组织结构和意义的复合体。如此一来，荒诞文学就将意义范畴在决然确定的否定中保存了下来，从而将其解释成为可能的和委实值得的东西。

12. 和谐的概念与封闭的意识形态

步意义批判之后尘，类似一体性、甚至包括和谐这样的观

念也相继消失了，但其痕迹依然存在。每件艺术作品与经验现实的截然对立是以其内在连贯性（ inner coherence）为先决条件的。假如一件作品的结构有漏洞，它就抵制不了各种外来物的侵袭，蒙太奇就是这样的一个例证。就传统形式上的和谐概念而论，这一点也是非常适用的或有效的。凭藉对艺术烹饪法的否定，残存的但却有效的和谐概念（the cocept of harmony）登峰造极，达到了总体的水平，尽管总体不再优先于细节。甚至在非遵从主义的现代艺术中，对极端不一致与不和谐的执著也无法掩盖这些契机归于整一的事实。倘若没有合一性（oneness），这些契机就不只是不一致（dissonant）而已。另外，甚至在盲目追随灵感的艺术中，和谐原理也有其必然的地位；如果灵感是相当于某种东西的话，就得“恰到好处”。这表明一种预先计划的、进行干涉的连贯性要素在灵感中发挥着作用。顺便提及，艺术和思想在这一点上是共同的：如果灵感不能“恰到好处”，就等于无用。

艺术那不用连接词的排比的逻辑性在于力量的平衡，在于自动平衡。自动平衡是和谐概念所采取的最后纯化了的形态。这种审美和谐与其要素是相冲突的。后者经历了一种与早期音乐中纯三和弦和音之单音调相类似的命运。所以，审美和谐是诸契机的一个，然而传统上它则被当作有特权的东西。传统美学错误地把某种关系注入到一种绝对的整体中，从而把和谐转化为对异质性（heterogeneity）的一个胜利和虚幻积极性的一种标志。为保守的文化意识形态辩护的人们一般交替使用封闭、意义和积极性之类术语，结果制造出一个接一的颂扬过去的厚古之词（laudatio temporis acti）。[①]从前，正如他们的布道词所说，曾经有过封闭的社会，在那里艺术作品具有特定的地位、职能与合法性。他们还说：这些作品被赋予封闭特征，与今日艺术形成对照，今日艺术囿于空虚性，反而使艺术达不到

① ‘Eulogy of past times’（昔时颂）.——英译者注

自个的标准。类似这些争论是容易反驳的。但要辨别出它们在何处可能正确和为什么正确就不那么容易了。将艺术作品嵌置在接受、保存和生产它的预定社会秩序中，这对其生命力来讲肯定不是一个必然的条件。倘若已往的艺术在今天似乎失常的话，那么它就会同其他东西搞在一起，因为有关作品是和谐的这种断言是错误的。在审美（最终也是超审美）参照框架的封闭性与艺术作品的尊严之间，从未有过一种一对一的呼应关系。正如封闭社会的理想变得越来越站不脚一样，封闭的艺术作品的理想也是如此。自不待言，反动分子的下述说法是正确的，即：艺术作品已经失去了它们的被嵌置性（embeddedness）。它们向开放型转化委实是对空虚的恐惧（horror vacuity），[①]这是由它们不得不表达无名和空虚的威胁所致，所以失去了它们的可信性和相关性。美学领域中所有成问题的东西的起因就在这里。而不成问题的东西则是没有什么意思的。

在我们这个时代，一件现代主义的作品务必正视完全失败的危险。赫尔曼·格拉博（Hermann Grab）正确地争辩说，关于 17 和 18 世纪早期的钢琴乐曲，由于预先形成的风格依然存在，因此作曲家几乎不可能出现什么差错。应当附加上一句，同一事物的另一面如下所述：在这种状况下也不可能写出真正伟大的乐章，直到巴赫时代，这种风格预成说才衰落下来；无独有偶，早期的卢卡奇在他的《小说理论》（Theory of the Novel）（1916 年版）一书中不得不承认，继那些据称是有意义的时代结束后所出现的艺术作品，其深刻程度和丰富程度都是先前作品所无法比拟的。

把和谐概念依然当作一个契机的论点，在下列分析考察中找到了进一步的佐证或支持。一些反数理和谐的现代作品尽管极力想避开数理和谐这一古老的理想，但却同样受到对称的制约。不对称和对称只能根据彼此来理解。这方面的一个最新显

① 'Fear of emptiness'（害怕空虚）.——英译者注

现方式则是毕加索绘画中的变形现象，这曾引起卡恩怀勒（Kahnweiler）的注意。同样，现代音乐以扫除所有调性残余的方式抛弃了调性（tonality），可现在又对这一调性表示敬意。勋伯格的评论富有讥讽色彩。他说：他的朗诵配乐《月迷的披埃罗》（Pierrot Lunaire）中的《月亮斑点》（Moon Spot）俨然如同一个乐章，只有在击打不发重音的节拍时才允许有和声。自然的实际支配作用越发展，对艺术来讲要它承认自个也受发展规律的制约就会越不自在或越加难堪。艺术之所以提防和谐的理想，是因为它意味着艺术已经全托付给这个备受支配或行政管理的世界（the administered world）。在另一方面，在审美自律的条件下艺术与这个世界的对立，也是自然的支配作用的一种延伸。艺术对自身既关切而又不关切，或者说既在乎而又不在乎。

1945年之后的最初几年中，在备受战争破坏的德国城市里，要获取这些关于艺术的思想与现实世界状况的关系如何密切的感觉是可能的。轰炸之后的大乱状态创造了一种情境，使得视觉秩序突然间又一次成为一种诱人的选择，即便审美敏感性长期以来不再理会作为一种理想的秩序。战后的破坏景象还产生了另外一种结果，使自然浪漫化的做法成为再也不可能的事了，这一半是因为在被炸毁的建筑楼群中杂草丛生，迅速蔓延。为了一个暂短的历史性瞬间，就得复归到和谐与对称那令人满足的关系中去，美学曾一度是这样认为的。当传统美学（黑格尔也不例外）赞扬自然美的和谐时，它的所作所为就是把从压抑中得到的快感投射到受压抑的对象之中。某些战后艺术潮流在本质上的奇异怪诞性是以取消和谐（甚至以其否定了的形式）为特征的。这种否定之否定带来了一种新的积极效果，一种新的自我满足；所以，战后艺术中的许多绘画和乐曲的特点在于张力的匮乏。变换为技巧层次的意义的丧失，导致了虚假的积极效果。在现代主义这个英雄时代，被当作现代艺术之意义的东西，可望在秩序方面的明确否定中予以保留。取

消它们就等于创造一种轻易但却无用的连续重复同一性（running identity)。

甚至连最不对称、最不和谐的艺术作品，亦可按下列形式特征予以描述，即类似性和对照性，动态性和静态性，展示、转化和发展，同一和回还等等。它们不能抹去某一要素的首次显现与其复现之间的区别。感受和利用相当抽象的和谐与对称等显现方式的能力变得愈加微妙了。例如，在音乐中，一种或多或少的明确反复曾在过去得到恢复，因为它有助于建立对称；现在同样的结果可通过不同细部之色彩的模糊类似性来取得。动态性在传统意义上被当作静态性的对立面，但它不顾一切地转化为其对立面，即静态性一方：它停滞不前，开始徘徊。斯托克豪森的《一段时间》(Zeitmasse) 具有一个精制节拍的所有外部标志，这都是设计出来的，但却是静态的和支配性的。这些各种各样的不变因成为它们所是的样子；它们是变化的产物。但要将它们从历史或单个作品的动态中剔除出去则是对它们的曲解。

13. 肯定方式

一种精神秩序的观念就本身而论是没有用处的；因此，将其应用于艺术也同样没有用处。封闭性理想包含着奇异的同盟者：一方面，存在“连贯一致”这一范畴要求，即寓于形象中的虚弱的调和空想；在另一方面，有在客观上被削弱的主体对一种异律性秩序的渴望，后者是德国意识形态的主要组成部分。由于暂时与直接满足切断联系，专制的本能在一个完全封闭的文化形象中被放任自流，毫无约束，在此文化中意义的地位得到保证。正是这种为封闭而封闭的特性——独立于如此封闭之物的真理性内容——理应打上备受指责的形式主义标签。

尽管如此，已往那些积极性的和肯定性的艺术作品（实际

是指一大批传统艺术）万万不可一下子全被打入冷宫。如果有人凭借这一论点来抢救它们（因为它们与经验现实俨然对立，所以也是批判性的和否定性的），那也不会给其带来任何益处。倘若有人对缺乏反思的唯名论采取一种批判态度，那就不可能解释逐渐增长的否定性（对客观有效意义的否定）的轨道，好像它是艺术发展的轨道似的。无论韦伯恩的一首歌从精制角度看会怎样胜过舒伯特的一首歌，但这一不平衡现象可根据（譬如说）组歌《寒假旅行》（Die Winterreise）之语言的普遍性得以纠正。没有一种语言与普遍性的媒介截然绝交，虽然直到唯名论出现之后艺术语言才得以充分发挥作用。这一普遍性必然暗示着一种肯定要素，肯定（affirmation）这一术语与赞成的内涵形成共鸣。

在很大程度上，艺术中的肯定与可信两种因素是结合在一起的。这绝非是针对任何单个艺术作品的论争；它至多是针对艺术语言提出的一个论点。如果只是从所有艺术凭借自身的纯然存在便可超过经验存在的必然性和贬值这一意义上看，肯定方式在所有艺术中都不是没有留下其印迹的。从自身角度看，一件艺术作品越是有效——有效性在这里被理解为丰富性，密度和封闭性——它就越是具有肯定性。作品要求肯定，此乃艺术等于一种超越艺术的自在存在的特质。在此意义上，艺术在本质上是一种肯定性的意识形态。艺术常常把可能事物之光投射在现实之上，并以此方式来照亮现实。今天，肯定的契机已从艺术作品的直接性及其特殊的启示中退出；它留存在作品继续言说这一事实之中。[1]

从目前观点看，已往的肯定性作品更为动人，虽然意识形态色彩更淡。世界精神未曾提供它早先承诺的东西，但这毕竟不是这些作品的过错。作品的变形过于半透明了，故而不能引

---

① 参阅 Theodor W. Adorno, 'Ist die Kunst heiter?' in Suddeutsche Zeitung (15 – 16 July 1967).

发真正的抵制作用。不管怎么说，导致作品恶化的东西不是意识形态，而是其完美的典型为力量和暴力树碑歌功这一事实。这些压抑的内涵表露在我们用来描述伟大艺术的形容词中，诸如“引人入胜的”或“激发兴致的”等等。艺术使力量得以化解并使其处境更糟；它的无辜也是它的罪责。现代艺术连同其所有不足和缺点是对成功的一种反叛，也就是对一贯完美强大的传统艺术之成功的一种批判。现代主义以批判早期艺术的弊病为导向，认为这种艺术总是显示自个好像是充足完满的。可想而知的例子有古典音乐中某些拼板玩具特征，如巴赫音乐中的纯机械要素，或者绘画中自上而下安排一切的长期实践，也就是所谓的“构图”；瓦勒里注意到，这种构图习惯在印象派艺术中被突然间抛弃了。

14. 古典主义批判

肯定的契机与自然的支配作用相联结。它意味着自然界所发生的一切都是大自然理所应当的。通过重演想象领域中的压抑作用这一电影剧本，艺术转化为一首凯旋之歌（它借此使马戏得以升华，正如使其愚蠢的契机得以升华一样)。如此一来，艺术与赎救被压制的自然的思想相对立。支配作用的张力可以透过那些甚至最为轻松的作品——这些张力有时候与正被驯化和塑造成作品的支配精神相对立。这一原型便是古典艺术的概念。

希腊雕刻的经验作为此后各代所有古典艺术的范本，往往会毁掉人们对古典主义本身的信心。然而，古时的视觉艺术强调与经验生活的距离，这一距离通常消失在希腊雕刻中。但是，希腊雕刻反而意在取得共相与理念、殊相与个体的同一性，其理由在于它再也不能指望理念的感性显现了。这种感性显现的先决条件是一种能力，一种可把经验个体化现象世界与

艺术及其形式原理结合起来的能力，这反过来又束缚着个体化的充分发展。很有可能的是，希腊古典主义甚至没有经历过什么个体化；个体化后来可能是在对古希腊文化的模仿时期得到了发展。古往今来，雅典艺术家设计出的一般与特殊（或共相与殊相）的“古典式”整一性，是一种华而不实的整一性。难怪他们绘画艺术中那空洞的凝视，与其说是流露出那种后来由19世纪感伤主义转嫁给他们的“高贵的单纯与静穆的伟大”(noble simplicity and quiet greatness）之感，倒不如说流露出古时的恐怖之感。

使希腊古董在今日依然不失其艺术魅力的东西，完全有别于在法国革命时代和拿破仑时代以及后来的波德莱尔时代为欧洲古典主义所强调的种种亲和力。与古董签定合同是一回事，无数语文学家和考古学家就是这样做的。但正视古董的规范要求和得出这些要求全部无效的结论则是另一回事。若无古典教育的辛勤帮助，那里几乎没有什么直接向我们言说的东西。就古代艺术作品本身的质量而论，绝非是可望而不可及的。压倒震服我们的是形式水平。甚至直到帝国时代，都未见庸俗或野蛮之物的踪影，尽管我们在此已经看到基于加工制造的批量生产艺术已初具规模。其例证之一就是奥斯迪亚（Ostia）出产的室内地板镶嵌砖或马赛克，它们大概是专供出租的。实际上，古时的真正野蛮行径（如奴隶制、种族灭绝、对整个人生的蔑视等等）自古代雅典时期以来一直未在艺术中留下任何痕迹。艺术将所有这些东西拒于其神圣的领地之外，这一特征在激发对艺术的敬重方面无所作为。

古代艺术形式的内在性或许可以利用下述事实予以说明，那就是感性世界尚未因为性禁忌而遭贬低（性禁忌后来包括一个比狭义的性行为较大的范围）。波德莱尔对古典主义的怀恋根置于这一洞识。利用这种被缩短了的性行为，从而强迫艺术与资本主义社会中一切低级庸俗之物相联合的东西并非是单纯的商业利益。基督教心理应当受到同样的指责。

黑格尔和马克思对古典艺术昙花一现的观念视而不见。这一观念现已成为具体的了，从而显示出古典艺术概念以及与其相关的所有规范的易变性。通过牺牲其石膏类似物以便抢救真正的古典主义，或以虚假的现代主义为代价以期袒护真正的现代主义，这都是同样不可能的。那种为了保护导致堕落的源头而竭力排除堕落的做法是无济于事的：类似这些漂亮的解剖只会有助于把古典的东西转化为一种枯燥无味的、虚弱无力的构成物。事实上，古典主义概念之所以失去效用，是因为它允许歌德的《伊菲革尼亚》和席勒的《华伦斯坦》（Wallenstein）并肩殡殓后供人凭吊，就好像这类女主人翁可以通约似的。实则不是。在流行的用法中，何为古典的东西是由社会——经常是由社会中最强大的经济力量——来界定的。十分奇怪的是，布莱希特是墨守这一术语的人士之一。自不待言，这一标榜过程无助于提高所有入选的古典作品的质量（这并非是说，它不包括某些实际上可能相当真实可信的作品）。使用“古典的”一词的另一层意思与风格有关：然而，在此关联中，企图明确区分一种原型的合理仿效与不合理的遵从行为或不成功的变形，都会遇到重重困难。试图在“古典性”（classicalness）和“古典主义”（classicism）之间挑拨离间是徒劳无益的。如果没有以复古为导向的 18 世纪后期的古典主义，就不会有莫扎特；不过，莫扎特的音乐具有自身的特性，它们改变了我们在这一时期关于什么是古典主义的观念。

最后，古典的概念涉及内在的完成性（immanent accomplishedness），这是一与多之间（between the one and the many）的非压抑性（尽管是虚弱的）和解。它与风格或心态毫无关系，而与成功则关联密切。正如瓦勒里所言，[①] 即便是浪漫派艺术作品，只要已告完成，也属于古典作品。这一古典的观念是唯一值得考虑或值得批评的观念。当人们批判古典艺术时，

① Paul Valery, Oeuvres, ed. J. Hytier (Paris 1966), vol2, pp.565ff.

仅对古典主义的形式原理进行批判是不够的（过去对古典艺术的批判正是采用了这一形式）。古典的形式理想反而不得不再次被转译为内容。形式的纯度是以某个主体为模型，这个主体正处在意识到其身分特性和抛弃所有不同物的过程之中；也就是说，它以一种与非同一性的否定关系为模型，但是，它也意味着形式与内容的区别反过来为古典的理想所遮蔽。只有当形式有别于不是形式的东西时，才会成为名符其实的形式，形式与其说是作为纯形式而存留下来，倒不如说是作为这种二元性而继续有效。

在希腊古文物中，与神话相映争辉的一方面是盛极一时的哲学，另一方面是艺术中的古典主义。这两者与模仿冲动有着直接的冲突，最终通过将模仿品对象化的方式取代了那种冲动。因此，古典主义几乎没有遇到什么困难，就将艺术归属于希腊启蒙运动，并且把艺术中所有看来支持被压制事物而反对概念支配作用的要素列为禁忌。在古典主义里，主体在审美方面表现主动，但却遭到暴力的侵袭，结果成为一种与沉默的共相彼此对立的殊相。依然存在于古典作品那备受推崇的共相（universality）中的东西，正是神话那至关重要的一般性（generality）——无法逃避的魔力本性——这种一般性在艺术中采用了比喻的规范形式。如此一来，正是在古典主义、即自律性艺术的起源中，自律性破天荒地遭到了否认。

所有后起的各种古典主义与科学相勾结绝非偶然的巧合。时至今日，科学思想憎恶这种不甘沉沦为明确分工和整齐划分所需之物的艺术。真正现代的艺术运动经常拣起古时的、前古典派的冲动，其理由并非一种共享的非理性倾向，而是某种更具有实质性的东西。即便如此，这些运动也像古典主义一样，同样面临反动的滥用问题，因为它们坚信在古风艺术中所显现出的各种古老的态度可能全然不顾历史的指控而再度复兴。现代主义对古风艺术的同情感，只有在它将注意力转向古典主义留在其轨道上的那些糟粕时，才具有赎救的性质。危险在于现

代主义如此一来会屈服于拟古主义的种种压力，因为这些压力远比古典主义的压力厉害。若无另一个，这一个也不大可能存在。非但没有提供那种所承诺的共相与殊相的同一性，古典作品反倒提供毫无掩饰的抽象—逻辑素描——一种空洞的形式，一种可以说是徒劳地等待人们予以详述的形式。古典范例的脆弱性揭穿了它那假定优越的虚伪性，接着也揭穿了古典理想本身的虚伪性。

第9章

主体—客体

1. 主客二分法的歧义性与美感的观念

现代美学有主观主义与客观主义之别。这些术语需要得到澄清。一个人心目中会有对艺术的（主观）反应和（客观）直觉（intentio recta）这样的二分法，后者在认识论中据说是一种朴素的现实主义立场。另一个人会用这些术语来示意艺术作品本身中的主观或客观契机的优先地位，譬如在谈论古典主义与浪漫主义的差异性方面就是这样。第三个人会问审美鉴赏力判断会有什么客观性。这些形形色色的内涵不得不相互有别。以黑格尔的美学为例，我们若从第一层意义上讲可称其为客观的，若从第二层意义上讲又可称其为主观的，因为黑格尔强调现实主体所发挥的重要作用，这正好与康德式的超验观察者相

反。在黑格尔那里，主体—客体辩证法存在于正在调查的事物中。在艺术处理具体有形的事物时，主体和客体的相互关系问题则是另一个问题。这种关系有史以来一直变化不定，然而却依然存在于当今那些甚至是非再现性的艺术作品中，因为它们也在客体问题上表明立场。只要默许，这些作品就将主客之间的关系列为禁忌。

康德在《判断力批判》中所用的方法，并非像人们所认为的那样对客观主义怀有莫大的敌意。像康德的其余学说一样，他的美学之所以颇具说服力，是因为康德几乎要违反其体系的整个论战计划。据康德所言，美学是以主观的鉴赏判断为基础的。于是，鉴于这种情况，趣味判断便是客观创造物的一个构成要素；确切说来，它们产生了一种客观强迫作用。毫无疑问，康德预想到一种客观主义美学，不管它到头来是多么粗略肤浅。康德的判断力概念，虽然反指主体，但也指向任何客观主义美学的中心内容，也就是针对艺术质量、孰优孰劣、以及或真或假等问题提出的。对主体的康德式回归，在美学中要比在认识论（此处采取了间接注意的形式）中更为有效，因为艺术作品的客观性是不同的，与认识相比，它是通过主体更直接地予以传达的。那种认为决定某物是否为一件艺术作品应取决于判断力的思想几乎是同义反复或赘述。然而，正是这一判断机制——比判断力意味着更多的东西——构成了康德美学著作的论题：①

> "这里对'鉴赏'所下的定义是：鉴赏乃是判断美的一种能力。判定一对象为美时所要求的是些什么呢，这必须从分析鉴赏判断才能发现。"

一种鉴赏判断的客观效度乃是评价任何艺术作品的准则，

---

① I. Kant, Critique of Judgment, trans. J. H. Bernad (New York 1951), p.37n.

它无法得到保证，但由于某种原因是有约束力的。这一点预示着所有唯名论的艺术的处境。与其理性批判相类似的是，康德想把审美客观性建立在主体基础上，而不是以主体来取代客观性。他含而不露地把理性视为主体与客体的统一契机，理性旋即成为一种主观能力和客观性的原型，因为它是必然的和普遍的。在康德看来，美学也受到推理逻辑之职能的影响。因此他继续写道：[1]

> "至于这种判断力在反省时所要注意的诸契机，我是遵从判断的逻辑功能的指导去寻求的（因为在鉴赏判断里永远含有它对于悟性的关系）。我首先探讨关于质的契机，因为对于美的审美判断，首先应该顾到质这方面。"

审美感受的概念，所有主观主义美学的最强有力的支柱，源自客观性，而非其他途径。感受表示某种美的东西；如果它是指康德所说的"鉴赏"的话，那么它务必能够有别于客体本身。感受不是根据在观赏者身上唤起的效应来界定的，诸如像同情或恐惧（亚理士多德语）。审美感受与艺术引发的直接心理情绪沾染在一起，从而导致了一种错误的感觉，看不出现实经验得到审美经验的更改修饰。否则的话，我们就无法解释人们为什么非要自个体味审美经验不可呢。

审美感受并非是在我们身上所引发的东西。它更像我们直观审视对象时的一种惊奇感（a sense of wonderment）；一种面对某个非概念性但同时又有规定性的现象而为之倾倒的感觉。艺术引起的主观效果是我们最不愿意美其名曰为审美感受的东西。真正的审美感受是以客体为导向的；它是对客体的感受，并非观赏者的某种主观反射。此外，人们不得不将这一审视的

---

[1] I. Kant, Critique of Judgment, trans. J. H. Bernad (New York 1951), p.37n.

主体性（严格地从理解角度）与客体本身中的主观契机区别开来，这种契机隐含在表现方式与形式之中。

要把什么是和什么不是艺术的问题同关注质量的判断能力分离开来是不可能的。这是一件劣等艺术作品的想法是一种矛盾的修饰法。每当一件作品未能达到其内在结构的标准时，它也就不能满足艺术到底是什么的那个先验的前提。在艺术中，所有关于某些作品具有“相对优点”的价值判断都是不恰当的，无论它们是否求助于类似公道、常识、乃至人性这样的辩护之词。对审美判断来讲，宽容慈悲是弊大于利的。这样的宽厚行为不动声色地取消了这些作品的真实要求。只要艺术与现实的分界不是完全捏造的，那么对劣等艺术的容忍便是一种违背艺术观念的行为。

2. 康德的客观性概念批判

要能自圆其说地道出一件艺术作品为什么应当被称为美的，或真的，或逻辑上一致的，或合理的等等，并不意味着抽象化和概念化。康德认为那就意味着抽象化和概念化的思想是错误的，他还假定这样的抽象作用甚至是可想而知的，这当然也是错误的。在康德讨论反思判断时所出现的一般与特殊间的既复杂又矛盾的相互作用，实际上成为每件艺术作品的特征。康德在把美界定为“不凭借概念而普遍令人愉快的”① 之时，对此曾有过暗示。康德所指的普遍性无法与必然性割裂开来，虽然康德自己执意而为。如果某物“普遍令人愉快”这一短语不是一个经验性命题的话，那么它肯定是一种判断，判定某物必须令人人都感到愉快。于是，普遍性和不言而喻的必然性必定会停留在概念上，这正是康德对两者的综合结果——快感

① I. Kant, Critique of Judgment, trans. J. H. Bernad (New York 1951), p. 54.

——为何与艺术作品无关的原因。康德将诸殊相归入共同特征之下的基本原理违背了从内部把握事物的观念。其实，有必要入乎其内，康德在把目的概念引入《判断力批判》的两节里都公开承认了这一点。目的是对类别上的、理论性的、归根到底是自然—科学理性（natural－scientific reason）的补偿。在此方面，康德美学是一种混合物，非常容易受到黑格尔的批判。黑格尔竭力想把美学从绝对唯心主义中解放出来，这项任务在今天依然摆在我们面前。

康德理论的矛盾心理取决于他的整个哲学，其中目的概念只不过是把范畴引申为一种调节原理，与此同时又将其加以限制。康德明白艺术与推理性认识所共有的东西，但他不知有关艺术的本质性差别。在他看来，这种差别归结起来就是有限与无限之间的准数学差别。任何一个将殊相归于鉴赏判断之下的法则或所有此类法则，都不会最终归结为一句关于艺术作品之尊严的话。必然性的概念，尽管是审美判断的一个构成要素，但也必须反映在自身之中。要不然，它就只能复制或模仿经验现实的宿命论机制。后者的确出现在艺术作品中，但只是以一种冲淡了的形式。快感的普遍性不知不觉地以一种对社会常规的肯定性反应为先决条件。在另一方面，如果这两个契机被划归到可理解的领域，那么康德的学说就会成为空洞无物的东西了。

完全可以想象，那些达到康德鉴赏准则的艺术作品照样是不能令人满意的。其他作品——尤其是现代作品，或许是作为整体的现代派艺术——可能违背这些准则，因此在没有客观地超越这一界限时是不会给人以快感的。正像在伦理学中一样，康德达到了自已的目的，他凭借形式上的概念化达到了美学客观性这一目的。概念化之所以与审美现象格格不入，是因为后者根据定义属于殊相。为了符合艺术作品的纯粹概念，艺术作品应是什么的问题不是本质性的、是无关紧要的。形式的概念化是一种主观理性的行为。它把艺术推回到一种纯主观的领域

之中，最终又推回到那种偶然性一边，康德原想从偶然性中把握住艺术，实际上那与艺术是相悖的。一种辩证的美学既批评主观主义，同时也批评客观主义：批评前者，是因为它只考虑个体的鉴赏力（不顾这位个体是否是以超验的方式或偶然的方式构想出来的）；批评后者，是因为它毫不在意主体对艺术的思索。一件艺术作品中的主体既非审视者，也非创造性的艺术家，或某种绝对精神。它在一定程度上是精神，也就是在它被嵌置入客体、并且凭借客体得以传达和表演的程度上它是精神。

3. 靠不住的平衡

对艺术作品以及美学来讲，主体和客体均为契机。这两者的关系是辩证的，这意味着艺术的几个组成部分——素材、表现，形式等等——各自在同一时刻既是主观的也是客观的。素材要通过将其带入作品中的作者之手予以加工；表现，尽管自身是客观的，但也是一种主观的输入；同样，形式也只能通过主体根据头脑中客体的需要生产出来，否则它便是一个以机械方式强加的模子。就像认识论中的某个论据的建构似的，素材经常像一堵不透的墙一样横在艺术家面前；然而，素材也是主题的一种积淀（a sedimentation of the subject）。相反地，在表现这个显然最最主观的成分中，在艺术作品发生变形的意义上也存在着客观性，因为它与表现混为一体；如此一来，表现便转化为一种带有客观性印迹的主观行为模式。艺术作品中主体与客体的这种互惠关系是一种不稳定的平衡关系，而非两者的一种同一关系。

在其私自一方，主观的创作过程是不相干的。正是这一过程的客观一方，构成了实现其内在发展逻辑的先决条件。主观性不是作为交流沟通或启示，而是作为劳动才如愿以偿的。艺

术作品旨在取得主体与客体间的平衡，而且是在没有任何保证它将成功的情况下实现这一目的。这也是艺术之幻想特质的一个方面。每位艺术家都是那种平衡的实施者。在生产过程中，他面临一项专门为他安排的任务，而不是一项他自个安排的任务。在每一块大理石里，在每一个琴键上，一尊雕像或一首乐曲各自似乎都等待着脱颖而出。艺术性的任务经常包含着客观的解决方式，这当然不是任何数学式的确切意义上的解决方式，也非单义的解方程的方式。艺术家的绝对行为（Tathandhung）是无足轻重的。他在自己遇到的特定问题与潜在于自己素材中的解决方式之间进行调解。如果一件工具可被称之为人手的延伸的话，那么一位艺术家则是一件工具的延伸，这件工具正在使从潜在向现实的过渡成为可能。

4. 语言特质与集体性主体

艺术的语言特质引发出艺术究竟说了些什么这一疑问。语言性（Languisticality）是真正的艺术主体，生产者与接受者则是虚假的主体。长期以来，抒情诗人所用的第一人称“我”通过构造一种虚假的诗人主观性之幻象，一直在歪曲事态方面起着工具作用。真正的诗人的主观性绝非那个在诗中以第一人称讲话的语法上的“我”。首先，主观表现很少（如果碰巧的话）与诗人（或者作曲家，就此问题而论）的主观条件相符，因为总是涉及到一种虚构的因素。其次，更为重要的是，诗中的语法人称“我”，是由一个通过艺术作品隐而不见地向我们表述的主体安置的；换言之，经验主体是精神主体的一种职能，反之非然。在此关联中，例如像真实可信性这一行话就过高地估计了经验主体的职能。

思索那个隐而不见的“我”——在艺术中讲述的那个“我”——对各类艺术来说是大都如此呢还是有种种变化呢，

回答这个问题未免有些不切实际。我个人认为它是变异的，这一信念使得一种全称概念（诸如整个艺术这一全称概念的有用性）成为所要讨论的问题。有一件事我们可以肯定，那就是这个隐而不见的“我”通过一种由某件特定作品所表现出的语言行为内在地构成自身。在此过程中，实际的生产者像任何其他人一样是现实的一个契机。这样，即使在实际的艺术生产中，私人几乎没有什么决定性作用。艺术作品内在地倾向于劳动分工，让个体成为其组成部分。由于生产忙于处理手头的事情，所以最终导致了一种从极端个体化中脱生出来的一般概念。这种凭借私人的自我进入近在手边的事情中的客观化背后所隐藏的力量，是那个私人的自我的集体本质；它对艺术作品在性质上是语言学的这一事实负责。即便没有意识到社会的存在，在艺术作品中通过个体这一媒介所从事的劳动也是社会劳动。个体性主体本身的介入是一种残留下来的必要成分，其结果将导致艺术作品的具体化。

艺术作品独立于艺术家的这一论点，听起来犹如“为艺术而艺术”这一迷惑人心的说法。凭借艺术与一种受对象化规律支配的社会之关系来界定艺术，即：艺术作品只是作为事物才成为具体化社会秩序的对立面；这种表述是把一个更为复杂的观念简单化了。与此相关的是这一事实：艺术作品，也包括那些所谓的个体主义作品，讲的是一种“我们”而非“我”的语言，它们如此而为意在达到这样一种程度：它们执意不以某种外在的方式去遵从那个“我们”及其习惯用语。另一方面，音乐似乎给予这一特征以至纯的表现，尽管该特征或许是所有艺术的普遍特性。无论怎样，音乐在艺术中并无一种特权地位。不管作曲家意下如何，音乐本身就讲“我们”。有人认为，至关重要的和谐之维（dimension of harmony），在其从合唱仪式移入艺术的阶段，连同配合旋律和复调音乐，再现着这个“我们”。说“我们”在此不再是文字上的那个“我们”，而是成为“我”的内在代理，但与此同时又保持着其讲述或言说的能力。

正是通过这种直接参与交际语言的方式，所有诗歌写作均与一种集体性的“我们”相关。那种语言特质是诗歌作品所特有的，诗歌作品是以牺牲与艺术无关的普通交际语言为代价而获得这一特质的。然而，这一过程并非只是循序渐进的主体化过程。通过摒弃客观化的语言表达方式，主体并非隐遁自身，而是与集体经验联结一起。视觉艺术也是通过一种集体性的统觉媒介（medium of apperception）来表述，从而反映出特定历史发展阶段的感官的特质。自不待言，与变化中的客观现实的这种关联最终将被一种自律性的形式语言所割断、所取代。视觉形象好像在说：“嗨，你瞧！”其集体性主体则栖居于它们所明示的东西之中，那是一种外在之物（与暗示的音乐形成对照）。

艺术的语言性生生不息，持续发展，因为语言性意味着集体性，这里亦有一股与个体化相反的逆流，它有史以来一直在逐渐增大。自不待言，集体性的“我们”是一种歧义特质，人们无法将其还原为一个特定阶级或社会地位。对此可能做出这样的解释：迄今，艺术在该词强调的意义上，只是在资产阶级的保护下得到繁荣。正如托洛茨基（Trosky）所争辩的那样，很难想象将会出现无产阶级艺术；确切说来，取代资产阶级艺术的是社会主义艺术。虽然审美的“我们”在社会分工上可能不甚清楚，但这种分工与某个特定时期占主导地位的生产力和生产关系相比也是彼此彼此。事实上，它或许比后者要清楚一些：目前尚无实在的社会整体，也无实在的主体去追随这样一种社会。艺术至少可预测这两者，即便这样一来它会不知不觉地强调其虚构的本质。尽管如此，社会的对抗性并未在艺术中销声匿迹，而是继续冲击着艺术。艺术在下述程度上是真实的，那就是艺术在其语言及其整个本质方面是不一致的和对抗性的，假如艺术综合那些分离现象，从而会使它们变得势不两立。其荒谬或自相矛盾的任务是在证实缺乏协和一致的同时，要设法废除不一致。能使艺术完成这项任务的是其推理性语言特质。通过这一特质，那个“我们”便呈现出具体的形态。

在艺术中进行表述的是艺术的真正主体，而艺术所单纯描绘的主体则是虚假的主体。这种差异被舒曼（Schumann）的钢琴曲《童年情景》（Scenes from Childhood，op·15）作品第15号中的最后一首十分突出地表现了出来，该曲取名为《诗人讲述》（"The Poet Speaks"），它（顺便提及）预示着音乐中表现主义风格的出现。审美主体难予言表的原因可能就在于此，虽然它是以社会为中介的，但不是经验性的；事实上，它既非经验主体，也非哲学的超验主体。[①]

"艺术作品的对象化是要付出代价的，那就是没有一件活生生的东西可予以复制或描写。使艺术作品充满活力的是其拒绝承认与人类有任何类似性的能力。'真情实感的表现总是平庸陈腐的，的确，那情感愈真实，其表现则愈平庸。为了避免平庸性，有必要努力，再努力'（瓦勒里语）"。

5. 论主客体的辩证法

当一件艺术作品完全是人工制造的或完全是人为的，那就成为客观的了；也就是说，当作品的所有契机得到某一主体的传达，其客观性便油然而生了。在认识论中有效的东西，也就是主观性的注入和具体化的注入的互补关系，在美学中则是双倍有效的。艺术所具有的虚幻特质（就艺术摆出一副自在的架势而言）表明这一事实：不管整个主观中介给人的印象如何，艺术具有其周围的普遍盲目性和具体性的特征。用马克思主义的话说，艺术无法帮助、但却能反映活生生的劳动关系，仿佛它被凝冻为一个客体。艺术作品的一致性是令其能够分享真实性的一个方面，但它也使作品弄虚作假。虚假性遭到率直的作

---

① T.W.Adorno, 'Valerys Abweihungen', in Noten zur Literatur II (Frankfurt 1965), p.79.

品的抵制，该对立面在艺术史的所有阶段一直存在，但在最近则变本加厉，更为刻毒。

也许正是艺术中真假之间的相互矛盾促使黑格尔发出艺术终结的预言。传统美学具有对整体大于部分的有效洞识；更确切地说，它包含这样一种观念，认为若无构成的多样性，整体的首要性是难以想象的；再则，如果这种整一性是自上而下强加的，那便是虚假的。问题是，至今尚无一件艺术作品符合这一综合的准则。无论这种多样性的东西是多么渴望在审美的连续统一体中实现自身的综合，但它与此同时又畏缩不前，不愿接受综合，因为它在部分程度上取决于艺术之外的力量。一方面，综合是对自身带有综合种子的、同时具有多种功能之事物(the manifold) 的一种推断。另一方面，综合是对多（ the many）的否定。艺术内部的调节注定要失败，这是因为它没有任何外在的事实基础。现实中没有解决的种种对抗因素也不受想象性解决方式的影响；的确，它们萦绕于想象之中，显示自己是在审美方面不一致的东西。

艺术作品必然会摆出一副能够使不可能成为可能的架势。这便是完善之观念的一种革新。无论这一观念多么富有欺骗性，但没有哪件艺术作品敢忽视这一点，否则它将会完全失去意义。在艺术家所面临的诸多问题中，除了其生存的不安全感之外，再就是这样一个复杂的问题，即：在想要掌握审美真理性的同时，又想通过作为艺术家本人的努力积极地抵制审美真理性。由于主体和客体在现实历史中彼此分离，所以艺术仅能采取这样一种途径：通过主体。对主体全未触及的东西进行模仿性适应依然是一种主体性行为，其活动场所是活生生的人类世界。无独有偶，艺术的客观化归根到底也是以某一历史主体为前提的内在过程。凭借其客观化，艺术作品追求一种主体难以觉察的真理性（这本身不是什么绝对的东西）。艺术之客观性与客体之首要性的关系一直处于分裂状态。然而，这种关系继续证实客体在普遍受奴役的条件下所具有的首要性，而主体

在此条件下则是留给自在物的唯一庇护之地。相反地，客观性是主体编织出来的一种幻象，也就是说，它是一种客观性批判，因为它除了那个客体世界的零散物件之外，将所有其他东西都过滤掉了。客体世界唯有在一种分解的状态中才会与艺术的形式律相称。

6. “天才”

虽然主观性是艺术作品的必要条件，但它本身并非一种审美特质。但作为客观化或对象化的结果，主观性的确成为一种审美特质。然而，主观性起先外在于自身，且瞒过自身。这一点在利格尔（Riegl）提出的“艺术意志”（artistic volition）这一概念中被忽视了，要不然该概念是相当有用的，因为它表示这样一句内含批评的基本格言：没有外在的权威理当判断艺术作品的等级。艺术作品有其自身的判断标准。它们自身约定法则，然后自行遵守。这些法则本身如何立法的问题与其应用的问题是分不开的。尚未发现仅靠行施意志力的作品；但也不存在丝毫不行施意志力的作品。

这接近于一种自发性的界说，尽管自发性必然涉及到一种非意志行动（non－volitional action）的要素。自发性在整个观念或总体构思中的表现是尤为突出的，那观念或构思在作品本身中肯定是清晰可辩的。构思并非绝对不变，因为它在实现和贯彻的过程中几乎总是变化不定的。的确，构思对在内在逻辑压力下脱离整个观念的作品来讲，几乎是对象化的一个标志。与艺术意志相悖的非自我要素（das Ichfremde），唯有艺术家和某些理论家熟悉，尼采便是其中之一。尼采在《善恶之彼岸》（Beyond Good and Evil）一书的结尾部分谈到这一问题。非自我的东西。也就是艺术家在作品支配下的存在感（sense of being），或许主要意指“天才”一词在过去被用来表示的东

西。倘若天才的概念要继续保留下来的话，它就必须脱离那种原始的与创造性主体的认同关系。这种等同现象倾向于消除作品的地位，但却出于一种错误的热忱而美化其作者。艺术作品的客观性是生活在商品社会中的人们的肉中刺，因为他们错误地期望艺术发挥一种缓减异化的作用，假如要把艺术还原为隐居其后的人物的话。在现实中，这个人物只不过是一个人物面具，是由那些试图把艺术当作消费品出售的人们捏造出来的。

除非人们准备强调天才观念的历史哲学客观性，否则也会将其当作某种一文不值的浪漫主义残余抛弃掉。主体与个体的差异——在康德的反心理主义中有过暗示，在费希特那里得到详尽的论述——也冲击着艺术。艺术的可信性与个体的自由不再为了共同的利益而结合在一起。天才的观念意在通过赋予个体（在有限的艺术领域）一种表现某种有效且可信之物的能力来弥合这两者之间的鸿沟。这是一种故弄玄虚的作法。但它的确具有真理性的内核，那就是可信性——即普遍的契机——在今天仍以个体化原则为先决条件；同样地，普遍存在的资产阶级自由过去一直被视为适用于个性和个体化的一种自由。天才论美学曲解了这一辩证关系，因为它机械地将其置于（同时被当作主体的）个体身上。认识论公然将这一理智原型当作一种理念，而天才的崇拜者则将其视为一种艺术事实。据说一位天才是位个体，其自发性与主体的绝对行为是相符一致的。另外，个体化对外化自身的艺术作品来说是委实必要的，这一观点在此有限的程度上是正确的；个体化是以自发性为中介的。然而，这一观点也有错误之处，因为艺术作品不是创造物，而人类也非创造者。天才论美学的误区在于它否认了制造或构造（techne）契机的重要意义，过分强调了艺术那绝对原初的地位方面，并将艺术视为创造性的东西（natura naturans）。[①]如此一来就助长了对艺术之有机性和无意识性的误解，艺术的这一

① 'Creative nature'（创造性）.——英译者注

本性最终汇入了非理性主义的隐晦之流。另则，由于突出个体，天才论美学在反对不合逻辑的普遍性的同时，通过把个体人格化的方式转移了对社会的注意力。

尽管天才的概念遭到滥用，但它仍不失为一个有用的提示，提示人们艺术作品不可能被完全归纳为客观化。在康德的《判断力批判》一书中，天才的概念曾是一个残余的范畴，在享乐主义中没有任何地位。问题是，康德为了主体保留了天才，从而忽视了天才的非自我特质，后来当人们为了抵制科学家和哲学家的理性转而同情艺术天才时，对此特质进行了意识形态方面的探讨。天才膜拜化肇始于康德。在黑格尔的术语中，天才代表抽象主观性的一个例证，在席勒那里则很快呈现出公然高人一等、自命不凡的色彩。席勒是潜在的第一位康德主义者，对艺术作品怀有敌意，因为他认为作品背后的人比作品本身更具有本质意义。在席勒的天才概念（实则是以歌德其人为模特儿的）中，唯心主义的傲慢自大将创造思想从超验主体转给经验主体，即生产性的艺术家。这与庸俗的资产阶级意识是协调一致的，其中有两个原由：第一，它凭借无视目的的人美化纯粹的创造，从而流于资产阶级的职业道德范畴之中；第二，它免除了观众理解眼前艺术对象的任务，反而给其一种代理品——艺术家的人格，或更糟的东西，也就是艺术家那些毫无价值的传记。

伟大艺术的生产者并非崇拜的对象，而是难免失误的人类，而且经常具有神经病似的不健全的人格特征。在另一方面，如果人们完全抛弃天才观念的话，美学就会变得空空如也，反剩下枯燥乏味、缺乏创见的关于如何行事的技能知识了；它会衰落到仅仅是刻蜡纸的水平上了。天才的概念具有一种真理性的因素。人们会在艺术对象中发现它，更确切地说，它见诸于该对象的开放性内，而非该对象所包藏的东西中，或者见诸于可以反复出现的事物里。顺便提及，当天才的观念在18世纪后期出现之际，它绝无今日这种特有的神秘和神授的

超凡色彩。当时，人人被看成一位潜在的天才，假如他以一种不同凡响的方式将自己作为自然的一部分予以表现的话。天才是一种姿态，近乎一种心态。只是到了后来——很可能是艺术作品中的某一单纯心态的机能不全与这种变化相关——天才成了神的选民的一种标志。津津乐道主体自由是适合一切的自由，因现实压抑的经验而沉默了下来，自由对天才来说成了其独占的东西。由于现实世界盲目地走上了一条非人化（dehumanization）的道路，天才的观念越来越意识形态化了。天才具有一种代表性的特权地位：天才享有现实否认人类为一整体的东西。

天才的赎救特征是其对一件艺术作品的辅助性之所在。当"幻想"一词不足以恰如其分地描述真正在场的东西时，我们便可如实地道出作品的某段某篇是单纯的或天真的（ingenious）。单纯的东西是一个辩证的难题，它表示——在一种必然的意义上——存在着不落俗套、非重复性的自由的东西。这便是艺术的悖论绝技，是评判艺术的最为可靠的准则之一。要单纯就得确定布局，就得凭借主观手段取得某种客观的东西。正是在这瞬刻之间，艺术的语言性超过了常规的偶然性。要单纯就得引发出新事物，依赖其奇异的力量，使其闪现而出，并好像一直在那里似的——浪漫派注意到了这层关系。幻想的成就绝非创造，而是作品的先存总体框架中真实可信的解决办法的想象结果。当有经验的艺术家以嘲弄的口气说某人作品中的某段某篇是"单纯的"时候，他们有时是带着批判的腔调：他们严厉批评幻想在未被充分整合的情况下闯入作品的逻辑之中。这类情况不仅在人类天才的创造中存在，而且在诸如舒伯特这样的中级艺术家身上存在。单纯事物的观念依然是荒谬的和虚弱的，因为自由虚构的东西和必然的东西归根到底永远不会完全混为一体。除非失败的可能性无时不在，否则天才无法显示自己。

7. 独创性

天才的观念与独创性（originality）的概念是有联系的。两者均包含新的、闻所未闻的要素，见于德国方言中的独创性（Originalgenie）这一冗长之词在内涵上更是如此。众所周知，独创性的观念在天才时代之前所发挥的作用甚微。对17世纪和18世纪早期的作曲家来讲，利用自己或别人的整段作品谱写新曲乃是寻常之事。同样，画家与建筑师也将其速描和设计委托给弟子们去完成。这两种现象均证明艺术家尽管认为全然否认独创性的作法是错误的，但也不是以批判的方式来思考独创性。将巴赫与其同时代人作一比较便可轻而易举地证明这一差异。

独创性，即某一特定作品的特征（specificity），并非与逻辑性直接对立，这是一种普遍现象，确切说来，独创性在这种演绎推理的连贯性和详尽性中表现得淋漓尽致，而连贯性和详尽性只是伟大艺术家才拥有的特权。所以说，假如我们要提出古风时代的艺术作品是否属于独创的问题，那么其答案肯定是否定的。鉴于独创性以解放了的主体为先决条件，鉴于古风艺术是极受压抑的集体意识的结果，所以有关古风艺术的独创性问题便是毫无意义的和有时代错误的了。独创性的观念与一种原始的事态观念没有直接联系。它委实涉及艺术作品中的乌托邦空想残迹，涉及从未存在过的东西。我们可将每件艺术作品的客观名称谓曰独创之物。

独创性是历史变化的一种产物。因此它隐含在历史的不公正性之中，尤其是在消费品于资产阶级市场社会里所具有的那种霸权之中。为了吸引更多的顾客，这些永远相同的消费品就得伪装成常新常异的独创货色。不管怎么说，随着艺术的自律性的发展，独创性与市场（这里不再是边际意义上的重要开

端）背道而驰。现在，独创性已退居作品之中，在用来阐述作品的无情性中表现了出来。尽管独创性源自个体的概念，但在今天它却深受个体之历史命运的影响。独创性与所谓的个人风格不再有任何关系。富有讽刺意味的是，今日的传统主义者竟对个人风格的死亡表示痛惜。就个人风格突然出现在现代作品中而言——在现代作品中个人风格是偷偷引入的，与建构需要是相抵触的——它往往是一种失误，一种缺点，至少是一种妥协。那便是真正的高级艺术生产为什么更注重新类型的创造而非个体作品的独创性的原因。这样，独创性便开始让位于类型的创新。它没有真正消失，便却发生着质变。

8. 奇想与反思

独创性曾经一度似乎是建立在突发奇想（Einfall）或独特细节的观念基础之上。由于独创性的内涵发生变化，这种联系也就随之切断了。现今的独创性指向幻想，即独创性的推理法。

在信奉一种半创造世界者之主体（a quasi - demiurgical subject）的思想庇护下，奇想（fantasy）类似一种能力，可以说是造成一种无中生有的明确的艺术存在物的能力。这一绝对虚构的观念是对现代的科学理想的一种补充，那理想把科学严格地局限在复制既存之物的范围内。这里我们看到资产阶级的劳动分工是如何把艺术从现实中分划出来的，就像它切断了科学认知与所有超越现实之物的联系那样。奇想的概念从来不是伟大艺术的中心内容。例如，在现代视觉艺术中，奇想之物的虚构是相当次要的。在音乐中也是如此，虚构尽管具有毋庸置否的重要性，但缺乏实质性的东西，除非它能超越其孤立的存在。在艺术作品中，由于一切（亦包括最崇高的方面）被死死地固定在现存的现实上，因而奇想的作用不可能是通过假定非

实在物的存在来逃避现实。果若如此，奇想将会成为一种低级的能力。严格说来，幻象能够利用此在的要素（elements of being）并将其转化为此在之对立面，所用方式只不过是将其带入新的布局之中罢了。因为这样一来便可实现这些要素的明确的否定作用。要想借助奇想和虚构来想象一种严格意义上非存在的客体那是没有理由的。由此产生的小说总是被分解为源自现实生活的种种要素。唯有当艺术完全处于现实生活的魔力感召之下，但同时又与其有别，它才具有显现为一种存在物的能力，更确切地说是具有显现为一种以某个头等存在物为模特的二等存在物的能力。对艺术来讲，取得非存在物的唯一途径是通过存在物的媒介。所有其他方法最终都将成为是什么（What is）的机械外延结果。

于是，艺术中的幻想并不局限于突如其来的幻觉。尽管自发性和无中生有的创造是艺术不可或缺的组成部分，但它们并非艺术的全部内容。奇想可能蕴藏在具体的细节中，那些进行创作的过程是自下而上的艺术家们的情况就是如此。然而，奇想也许会蕴藏在通常被当作一种抽象之维的东西中，也就是后来得到艺术家之劳动的塑造刻划的作品轮廓中。此外，我们发现奇想在技巧的层次上运作，早先的例子要数舒伯特弦乐五重奏柔板形式的谱曲风格，以及泰纳海景画中的光线的漩涡。最后颇为重要的是，奇想不拘一格地把握着凝结在艺术作品中的种种可能的解决方法。奇想不仅包含在以存在物或存在残余物的形式自发地打动人们的东西中，而且也（或许更多地）包含在改变那个存在物的过程里。贝多芬的奏鸣曲《热情》（Appassionata），作品第 57 号第一乐章结尾中的旋律的和声变体，连同其降七和弦所产生的郁闷效果，与该乐章开头那沮丧的三合一旋律都同样是奇想的产物。就其起源而论，这种看法是讲得通的，那就是：贝多芬首先想到的不是显现在呈示部中的主旋律，而是该旋律在结尾中那十分重要的变体，似乎可以说，贝多芬以回想的方式从旋律的变化中将其引伸出来。同样感人

至深的奇想成就便是贝多芬《英雄》（Eroica）交响曲第一乐章发展部行将结尾处向简练的和声乐段的转调。若从一方面看，贝多芬似乎此刻到了江郎才尽的地步，故而无意进行任何附加的持续工作；但从另一方面看，他或许已经认识到建构的逐渐增长的重要性，这与个体虚构能力日渐衰落的意义是相比较而言的。

劳动与奇想彼此纠缠在一起——两者的歧异总是失败的标志——这一点可凭藉艺术家所具有的那种易受其操纵的奇想感觉予以明证。艺术家感到将他们同艺术爱好者区别开来的东西是那种有意调动奇思怪想、即奇想的能力。这便是直接性与中介性在主体层次上得到调解的一个例证。不仅在主观方面，而且在其整个构造方面，艺术均代表一种最能激发人们兴致的论点，可藉此抵制将感性知觉与理智理解分离开来的认识论作法。反思绝非不能取得奇想所取得的东西。艺术作品中的某些篇章似乎迫切需要一种特定的意识。去论证那种意识有损艺术的观点简直是愚昧无知的陈词滥调。甚至在反思作为解决问题的一种办法的地方，也就是说当反思具有批判性时，它通过消除作品中不适当、不连贯和粗糙的东西有助于提高对作品的自我意识。相反地，审美愚昧的观念事实上有一基础，那就是艺术作品没有能力对（譬如说）机械复制所造成的麻木现象进行内在的反思。假如反思试图从外部来操纵艺术作品，结果在此过程中使艺术作品受到损害的话，那它便是错误的了。真正的反思同作品一道接近其内在的目的地；其主流是自发性的。艺术作品涉及到一堆问题。这便导引出一种可能讲得通的奇想界说，即把奇想视为一种发明艺术作品创作方法和解决问题途径的才能，并能在规定范围内开凿出一块自由的领地。

9. 客观性与具体化

真理性从来不会是残余的东西。因此，艺术作品的客观性也不可能是一个残余的范畴。新古典主义（Neoclassicism）的错误在于追求一种理想化的客观性意象，该意象是以似乎属于已往的权威性风格的东西为导向的。如此一来，新古典主义抽象地否定了主体（顺便提及，这是通过一种本质上是主观性的程序），从而创造了一种客观自在（an objective in－itself）的意象，此处的主体由于永远不会被意志行为全部消除，所以只对艺术作品可能出现的缺点负责。对过时的异律性形式的训练模仿造成种种限制，这些限制表明了主观的独断性，而这种独断性正是古典主义想要排除的东西。虽然瓦勒里对此问题略知一二，但他丝毫不能解决这个问题。瓦勒里也经常为那些几乎随意列举的形式辩解，这些形式与他极为鄙视的混乱或致命的力量都具有同样的偶然性。

要想解决目前的艺术弊端，单靠有目的有意识地乞求于权威性规范的方式是不行的。形式的客观性，或者形式在唯名论庇护下被委托的东西，到底何以告成是很难说的。但是，单凭封闭的东西肯定会错失良机，达不到目的。在年代学上，新古典主义倾向与法西斯主义是偶然的巧合，从意识形态角度来看，法西斯主义相信：只有主体的退位，才会在这个成熟的自由主义时代里为万物创造安全和福利的条件。在事实上，主体的退位是在比其余更为强大的某些主体的指示下发生的。对客观性的认可并不是要排除掉审视的主体，不管这主体会是多么虚弱不堪。如果能将其排除的话，那么，让艺术作品侵扰自己（就好像它是某种孤立的白板（tabula rasa）式的无艺术造诣者），可能最有资格领悟和评价艺术了。由于艺术本身是一个辩证的过程，所以对艺术的认知也是如此。观众越是凝神观

照，就越能深入到艺术作品中，直到他入乎其内，意识到作品的客观性。在他体味到客观性之际，他使作品充满了主观的活力，包括那些外射的异常的活力。异常的主观性可能会完全迷失艺术作品的本质，但是，若无这种异常性，客观性可能仍然晦莫如深，难以辨认。

艺术作品为了达到尽善尽美而采取的每个步骤都将走向自我异化（self－alienation）。难怪尽善尽美作为一种理想已经遭到无数次的反判或抵制。或许因为过于肤浅的原因，不能把这些反判视为主观性对各种各样的形式主义的反叛。在更深的层次上，所发生的事情是：随着整合作用的逐渐发展，艺术作品在自身中变得愈加矛盾起来。在表露其内在辩证关系的过程中，艺术作品不由自主地把那种辩证关系描绘成得到和解的关系。那正是该审美原理在审美上的失误之处。审美具体化的自相矛盾性，除了别的以外，也是一件作品的形而上的永恒性要求与其短暂性之间的自相矛盾性；即作品在时间框架中的无时间性。艺术作品之所以成为相对的东西，主要是因为它们不由自主地摆出一副绝对的假象。本雅明曾暗示过这一点，那是在他于交谈之间提到的，他认为艺术作品是永远得不到赎救的。艺术对自身的持续反叛是有事实根据的。对艺术作品来讲，要达到物似或逼真是十分重要的，同样，让艺术作品否定其物似性也是十分重要的，那就是说，作品反叛自身具有本质意义。一件完全客观化了的作品将会凝结为一件纯然的东西；一件完全非客观化的作品将会成为虚弱的主观冲动，会淹没在经验世界之中。

第 10 章

艺术作品理论断想

1. 审美体验与艺术作品的过程本质

艺术体验只有当它充满活力（lebendig）时才是充足的。这种说法包含着某种超出审视者和审视对象之特定关系以外的东西，或者意味着心理上的情绪投入（psychological cathexis）是审美感知的条件。根本说来，这一陈说断言审美经验从其对象看是充满活力的，也就是说艺术作品此时在审美体验的凝照下复活了。这正是施特凡·乔治（Stefan George）在其《挂毯》（The Carpet）[1] 一诗中提出的象征主义概念。凝神观照式的入

[1] S. George, Werke, ed. R. Bohringer (Munich and Dusseldorf 1958), vol. 1, p. 190.

迷状态使得作品的内在过程特质获得自由。由于作品开始言说，故尔成为活的东西。意义的整一性——假如该词适用于人工制品的话——并非是静态的，而是过程性的。由于同样原因，艺术的分析除非从过程上讲把握住了艺术作品诸契机之间的关系，否则就失之妥当，毫不足取。将作品分解成据说是基本的单元是不够的。事实上，艺术作品并非存在（being），而是生成（becoming），这可依靠技术予以表明展示。作品的持续性是技术性的，受到个性契机的强制。它们需要这种持续性；作品之所以能够得到持续，是因为它们本身通常是不完全的，不合逻辑的。它们凭借其所是的东西可以转化为其对立物。鉴于其稳固的持续性，艺术作品在继续生存的同时，通过自身的消亡超越着自身。即便自己黯然失色，但仍决定着其身后的来者。这样，艺术的内在动力代表着一种更高一级的存在的要素。

如果性生活体验与审美体验有何相似之处的话，那就在这里。在情欲高潮之际，亲爱者的形象变了，僵化与极端的生动性合而为一。情欲高潮是审美体验的一种肉体原型。在艺术中，过程在两个层次上运作：在独特的作品中和在独特作品的关系中。艺术史本身仔细检验那些在其生成中捕捉到的独特作品。外部的关系，譬如它们假定对彼此的影响，则是离题之谈。正是由于这一原因，艺术对文字界说不屑一顾。艺术构成其存在的方式是一种动态的行为模式，是一种趋于客观性的导向，它所做的三件事是：它回避客观性；它采取一种趋向客观性的姿态；它通过这种做法保存某种客观性的变体。艺术作品综合不同的、不相容的契机。它们独自根据过程在寻求同一物与非同一物的真正同一性——之所以当真，是因为那种同一性仅仅是一契机，而非适合整体的某个程式。艺术作品的动态特质基于这一事实：它们是人工制品；照此来看，它们根据定义是属于“天生的精神领域”，然而为了与自身等同，它们需要异质的、非同一的和难以名状的东西在场。对作品中间的他性

(otherness) 的抵制作用促使它们以形式语言来阐述自己，绝不留下一处形式没有触及到的空白点或区域。所以说，动态乃是交互作用或交流一种不安分守己的对立过程，从来不会在静态存在中停滞下来。艺术作品只存在于动态之中；其张力永远不会将自身分解为与这一端或另一端的纯粹同一之物。尽管如此，它们仍可为内在的对抗起一个动力场的作用，即便它们已告完成或已经凝结成客体。否则，被抑制在其中的种种力量就会并驾齐驱或分道扬镳。力量均衡的这种悖论现象否定自个。力量的运动必须停止，但在此停滞中必须保持作为运动的可视状态。

客观而论，艺术作品的内在过程本身，无需考虑采取什么立场，在抵制或抗衡其外在之物即纯存在的活动[①]中显露了出来。所有艺术作品，也包括那些肯定性作品，根据事实本身都是有争议的。一件保守的艺术作品的观念由于某种原因是荒谬的。通过断然切除所有与经验世界的纽带，艺术以一种无意识的方式表现出它要改变这个世界的意愿。甚至就拿莫扎特这样的似乎不爱争论的艺术家的情况来看，传统的看法经常将他堂而皇之地归于纯粹的精神领域，如果我们暂且不计他为自己最伟大的歌剧所选用的文学文本的话，应当看到一种具有重要意义的争论冲击，藉此使得他的音乐不动声色地与其周围的平凡与虚假气氛拉开了距离。在莫扎特看来，形式的力量在于决然地否定。它再现一种苦乐并存的和解状态，假若现实世界未取得和解的话。疏远或间离行为越是果断坚定，对现实的批评就愈加具体。这或许是各种严肃的古典主义的一个方面：他们与其说是纯然的自我参考者，倒不如说是主张进行干涉者。

所以说，如果艺术作品生气勃勃，那是因为在它们想要聚

---

① 德语中'Prozess'一词具有两层意思：一是指"过程"(process)，二是指"法律诉讼，合法行为，法律程序"等等。阿多诺此处从第一层意思匆匆转入第二层意思。——英译者注

集的对抗性契机之间存在着摩擦。作品的过程特质像语言符号或一般的书写语言一样在对象化中被译成密码。总而言之，艺术的过程本性是其时间的核心。倘若绵延（duration）过于有意而为，倘若它利用纯粹坚不可摧的形式或普遍的人类价值观这样不可捉摸的东西以驱除被认为是短命的东西，那么它就是与自个过不去，从而缩短了而不是延长了作品的生命力。对绵延的错误理解会使其仿效概念性，这对不同的内容来讲是一个永恒的圆周或外壳，渴望取得某种静态的永久之物。所有这一切与艺术作品的张力特性是不相容的。这便是它们为什么消亡地越快，反而越想直接地获得绵延的原因。形式概念意味着绵延，但绵延对该概念来讲并非本质性的。处于危险境地、似乎轻率地冒毁灭之险的作品，与那些为了安全起见的显赫一时的作品相比，更有机会幸存下来。古典主义的祸根在于持续不断地产生一种空洞的艺术，因此而告衰落。附加某种短命的东西以便取得绵延或持续性也不是解决问题的办法。

目前可以想到的、委实必要的就是这样的作品，它们把自个当作祭品，通过其时间核心，为了其真理性显现的瞬间而献出了自己的生命。对作品来说，毁灭丝毫没有消除其重要意义。这种新的高贵在一个高贵衰变为意识形态的时代里是适合艺术的。绵延的观念是仿效资产阶级社会的财产概念的；因此它是短暂易逝的。在艺术史上有许多时期和许多避免持续的独特作品。据说贝多芬刚谱写完《热情》奏鸣曲，就曾表示他坚信该曲在十年之后还会有人演奏。在此关联中饶有趣味的是斯托克豪森（K.H.Stockhausen）的这一观点，他认为电子作品——就其没有乐谱并且直接于素材中“得以实现”的程度而论——兴许在演奏的同时就消失了。斯托克豪森之见是这样一种艺术观，即在强调艺术就是艺术的同时，正准备自暴自弃。

像其他传统的艺术构成要素一样，时间核心已被剥开，从而破除了上述艺术概念。时尚被视为某种转瞬即逝的、因而也是没有价值的东西，这种不花力气的指控通常与内在性的意识

形态联系在一起。长期以来，这种意识形态在政治与美学上一直被看成是一种不能将某物外化的东西，或者是对个体之如此性（thusness）的一种狭隘的关切。时尚不单单是利用艺术作品；它透过作品，入乎其内，远远超过了所有商业性操作的范围。发明创造，诸如毕加索那种处理光线的独特奇异方式，就其实验性而论，与时装表演有类似之处。它们就像以寥寥几针将布料缝连在一起的、仅用一宵的时装长裙。很难说它们的做工会怎么合适。时尚是历史变化影响感官的方式之一，从而也是间接地影响艺术作品的方式之一。典型的特征是，它的影响程度不大，并且只有在深奥的艺术特征中才能辨别出来。

2. 短暂性

首先，就艺术作品是整体与部分之间的关系而论，它是过程性的。换言之，这种关系本身是一生成过程（process of becoming）。在一个整合各部分的结构意义上，艺术作品并非一个总体（totality）；一旦对象化，作品就会为了响应其中发挥效用的种种倾向而不断地生产自己。出于同样的理由，各部分并非资料，而是竭力趋向总体的引力中心，即便它们也会受到整体预成说的影响。最后，被这一辩证的狂潮所淹没的东西是意义的观念。由于对历史肯定会作出否定的判断，过程和结果的统一是无法取得的。个体性契机日益拒绝将自己容纳在一种预想的总体中，从而打开了一道毁灭意义的裂缝。艺术作品并非是一劳永逸的固定不变之物，而是处于流动不息的状态。这一内在的时间性也影响到整体与部分间的关系，一种变化不已的、很有可能被完全中断的关系。假如艺术作品因其过程特质而得以历史存在的话，那么它们也一定会消亡。就刻在石头上、绘在画布上或画在纸上的人物而论，他们兴许是不可侵犯的。但至为重要的东西，也就是他们的精神，并非是不可侵犯

的。精神有可能丧失，因为它是一个流动的实体（fluid entity）。

艺术作品随着人们那种有史以来的变化态度而变化。但这只是真理的一半。一方面，有关态度的观念是具体化思维的产物。另一方面，这种种变化与发生在艺术作品中的那些变化相比是外部的，确切说来，会无法预料地相继衰亡；形式律对这种变化的决定作用将自身更加清楚地显示和区分出来；作品的僵化现象变得透明了；作品从而老化了，也沉默了。最后需要指出的是，艺术作品的展现与分解是同一回事。

3. 人工制品与起源

人工制品（artifact——就文字意义上讲，该词是指“艺术作品”）的观念与“艺术作品”这一术语所涉及的范围并不一样。因为人工的东西，并不因此而是一件艺术作品。那些过分强调人工制作之重要性的人们，通常倾向于站在艺术的敌对一方，把真正的艺术贬低为自欺欺人或贵重的人造物（artificiality）。

有关艺术的那些直截了当的界说，主要见诸于演绎性哲学体系，这些体系倾向于创造一个神龛以便安顿每种现象。然而，黑格尔从未界定过艺术（虽然他确曾界定过美），其原因或许在于他是从艺术与自然的类似性和差异性角度来审视艺术的。艺术昭示了人造物与其起源或制造行为之间的区别；艺术作品是比单纯的人造物更有意味的人工制品。艺术是昙花一现的，这一真理性现在正遭到侵蚀。当艺术被错误地等同于其起源时，其生成过程被当作理解人工制品的一把钥匙——在今日的艺术学中这是一种普遍性的反艺术态度。实际上，艺术作品确是遵从其形式律的，达到了所有生成全被消耗的程度。严格说来，审美体验是自我为作品所完全倾倒所致。在此程度上，

它与起源全然无关。任何有关起源的知识对审美体验来讲都是外部的或无关紧要的，就像关于《英雄》交响曲献辞的故事对该曲的实际表现内容来讲也是无关紧要的一样。

真实可信的作品对超审美客观性所采取的那种态度的特征在于：超审美客观性对生产过程的影响要比下述事实为小，那就是艺术作品是一种行为模式，在对那种客观性作出反应的同时，也在回避或摆脱它。这使人不由想起康德在《判断力批判》中对真假夜莺的歌声所做的评论。[①] 联系安徒生（H.C.Anderson）那个著名的夜莺童话故事，即几部歌剧的主题，康德论说了怎样生产一种现象的知识以便取代那是何物的经验。倘若这虚构的年轻人果能惟妙惟肖地模拟夜莺的歌声，以至于无人能辨其真伪的话，那确实没有必要提出所谈现象是否真实可信的问题了。当然，那种知识确有资格感染审美体验。（譬如，若你知道画家的名字，你就会以不同的眼光来看待那幅画。）艺术从来不是没有先决条件的。艺术的先决条件既不能予以消除，也不能将其放大为其他万物发端的十分重要的第一起因。康德使用了歌唱艺人这一比喻，而安徒生的假夜莺则是一种音盒，这更为中肯。斯特拉文斯基在《夜莺》（Le Rossignol）一曲中，理所当然地把据说是假夜莺的歌唱摘成机械的乱弹声。自不待言，要听辨出模拟歌唱和自然歌唱之间的差异是可能的；人工制品如果试图创造自然而然的幻象那是不会成功的。

4. 艺术作品作为单子：内在的分析

艺术作品既是一种结果，也是一个捕捉过程。在理性主义

① I.Kant, Critique of Judgment, trans.J.H.Bernard (New York 1951), section 42.

形而上学的意义上它是一个单子（monad），即为一物的同时也是引力的中心。就彼此关系而论，艺术作品是与世隔离的和盲目的，然而能从其孤立状态再现外部世界。由于目的论在有机自然科学中越来越成为问题，于是在艺术作品的观念中找到了藏身之地。自不待言，艺术作品也是一个时代之整个精神总体（overall spiritual totality）的诸契机，该总体继而与历史和社会纠缠在一起。在此程度上，作品在超越其单子论的东西的同时保持无窗（windowless）或封闭的特征。不管怎么说，根据凝结了的、内在的静止过程来解释艺术作品则接近于单子说的观点。

有关艺术作品具有单子特性的断言既有真理性的一面，也有成问题的一面。作品所展示出的逻辑说服力和内在组织结构，直接借取于精神统治现实的模式。这一方面之所以是超验的，是因为它是由艺术从外部引入的。如果没有它，艺术作品就不可能自命为内在的总体。然而，在被艺术所吸引的过程中，这些单子论范畴完全发生转化，从而丧失了其诸多似乎合理的成分。

美学必须专注于每件作品的研究。对所谓内在分析（immanent analysis）的需求已铸成无可争辩的进步，这在学术性艺术研究方面如此，在其他形式的研究方面亦然。这一转折预示着已往那些古老陈旧之方法的终结，因为那些方法唯独与艺术本身无关。再说，所谓的内在分析并非没有自欺欺人的因素。因为，即便每件作品规定着它的特殊性，但它在原则上是一种打破其作为单子之局限的一般性。以人们需要作品揭开和破除单子之谜为借口从外部引入概念的作法是一个违禁的程序，因为这些概念并非派生自手头正在处理的问题。严格说来，恰恰是艺术作品本身超越了其单子的构造。倘若后者是实体化了的话，那么内在分析就成了意识形态的牺牲品。这正好是今日开始发生的事情。内在分析，曾是艺术经验与市侩作风的斗争武器，现在正转化为避开社会意识的一句口号。然而，

如果没有这种意识，艺术作品无论在自身方面还是在与更大的整体之关系方面都是不可理解的。艺术作品的盲目性不仅对自然的普遍支配作用起一种矫正作用，而且也是该支配作用的一种互相关联之物或延伸；盲目性与空虚的抽象性处处关联在一起。一件艺术作品中的特殊性相从来不是单独合理的，除非它通过详述也成为普遍的东西。归类法必然会错过审美的内容，但若不借助某种归类的程序，就不可能构想出任何内容，美学也将会衰变为一种姿态，在个体作品那严酷的事实性面前失去招架之力。

将审美的特殊性与普遍性的契机联系起来的唯一途径，是通过其作为单子的封闭状态。内在分析是有规律的。假如严格执行的话，是针对直接从极端特定性中显现出来的诸特征的。这其中的一个理由是，分析必须把这种指向当作一种方法：解释总是意味着把一种未知物还原为已知物。这种还原综合法必然涉及到普遍性。另则，从特殊向普遍的转变也取决于那个审察中的对象。在后者变得极其简洁的地方，它将屈服于源自它所属种类的压力。作曲家安顿·韦伯恩似乎代表了这一思想：他的奏鸣曲乐章变成了格言的浓缩形式。

美学没有必要驱除概念，并藉此将自个完全置于其对象的魔力之下。相反地，美学务必使概念摆脱它们可能具有的与特定作品相关的那种外在性（externality），尽力使其变得更加恰当贴切。在《精神现象学》（Phenomenology of Spirit）的序言中，黑格尔对概念的运动做了分析，这对美学来讲要比其他任何领域更为恰当中肯。普遍性与特殊性的互动作用无意识地发生在艺术作品之中，它迫切需要一种辩证的艺术观，在那里，这种互动作用被提升到意识的水平。这一立场反映出笃信黑格尔体系的痕迹；诸如“概念的运动”（movement of the concept）这一观念在此体系之外是无效度的；把握一件作为概念之生命的事物是以客观总体与精神偶合为先决条件等等说法，均有可能遭到异议。情况实非如此。我的论点是：正由于艺术

作品是单子，所以它们借助其特殊化原则导引出普遍的东西。换言之，艺术的一般特征不仅仅是对概念反思作出的反应：它们也证实个体化原则有其局限，无论是该原则还是其对立原则都不应被本体化。艺术作品通过刻意追求个体化原则来接近这一极限，但是，如果它们摆出普遍的样子，那最终会成为偶然性的或伪个体性的，就像种或类的例子一样。达达主义，作为表明纯这个性（pure thisness）的直证姿态，与指示代词“这个”（this）都同样是普遍的。表现主义作为一个观念要比其在实践中更强大有力，这种情况可能与下述事实有关：表现主义的纯粹某物（pure tode ti）的空想是一种虚假造作的意识。

变化使普遍性成为艺术作品中具有实质性的东西。这样一来，韦伯恩便抛弃了音乐家所熟悉的标准型的展开部形式。在展示部分，他使用了一系列乐段，每个都以不同的强度为特征。以此方式，他将展示部转换为一种波节式的和谐进行部，其中每一乐段，虽然关联较小，但却具有较大的表现风采和显著特征。普遍与特殊的辩证法不仅坠入展现在特殊事物中的普遍性的井穴里，而且还打破了一般范畴的不变性。

5. 艺术与艺术品

瓦勒里发觉，诸多艺术作品与艺术的起源概念不相吻合。对此应负责任的不只是艺术家与其任务概念之要义相形见拙的弱点，而且也包括该概念本身。艺术作品愈是一心一意地追求突然出现的艺术理念，它们与其对立的他者（opposite other）就会愈加失去联系，从而破坏了一种对艺术概念来讲也是不可或缺的关系。这一关系只有以牺牲意识的预设批判标准（the precritical level of consciousness）、也就是朴素性（naivete'）为代价方可得以保存。这是当今艺术的困境之一。上乘作品通常是某种不及纯艺术的东西。它们往往包含一种超艺术的剩余物

(extra-artistic surplus)，尤其是在具有原料性（crude materiality）的形式之中；该形式与内在构成的要求相抵触。一旦艺术生产的理想成为一种内在的、在不加掩饰的层次上失去所有依托的精心制作的理想，显然就没有必要试图凭藉政令再次引进这一类不纯粹的东西了。继欧洲大灾难之后，纯粹艺术作品的危机不能只靠屈就于超艺术的物质性（extra-artistic materiality）得到解决。持此作法的人们无法掩盖这一事实：他们的道德怜悯只不过是其避重就轻、寻找捷径的借口。这条阻力最小的途径几乎不会导向成就一种规范的结果。

纯艺术与不纯艺术之间的矛盾是一个更大的问题的组成部分，该问题是艺术并非是适用各种门类艺术的一个全称概念(generic concept)。这些艺术门类均各有特征，同时又相互联系。[1]在形形色色的传统的辩护士中，流行着这样一个疑问：某些现代作曲是否"还算音乐或别的什么东西?"这一疑问是离题的。需要做的事情反倒是分析艺术的非实体化到底意味着什么。此种方法会使艺术与外部世界的辩证法发生接触。上述疑问，是由传统主义者以令人作呕的方式提出来的，它设法通过乞灵于某种全称概念而在抽象契机的自由运动（艺术就是这么回事）之路上设置障碍。目前，正值艺术颠覆其全称概念的效度之际，故显得十分活跃。这一颠覆活动绝非什么新鲜之举，而是艺术史上司空见惯的主题：打破对不纯或混杂门类的禁忌的态势是一直存在的。

感官表露出艺术之普遍概念（universal concept）的不妥当性，譬如"语言艺术作品"（Sprachkunstwerk）这个术语就是如此。该术语作为诗歌作品的同义词源自文学史。提出该术语是有某种正当理由的，但这也往往有悖于诗歌。诗歌是艺术，又不是艺术。它之所以不是艺术，原因在于它具有一种相当自

① T.W.Adorno, 'Die Kunst und die Kunste', in Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, 2nd ed. (Frankfurt 1968), pp.168ff.

律的推理因素。

在公开致力于艺术作品的同时，艺术家也致力于艺术——这再次证明艺术和艺术作品并非共处于同一边界之内这个事实。不可否认，艺术不可能离开艺术作品而存在，甚至也不会离开其有意识的反思而存在。功能形式及其膜拜对象不是艺术，但可以历史地成为艺术。如果否认这一点，那我们就是听任自以为是的艺术的摆布，而意识不到蕴藏在艺术概念中的东西是一种生成过程（a becoming）。本雅明对艺术作品和文献[1]所划出的区别在今天依然是中肯的，因为它有可能从艺术中消除掉所有不取决于形式律的产品。但也有例外：客观说来，某些产品是艺术，那是无心插柳的结果。值得称赞的每四年举办一次的德国艺术展览以“文献纪实”的名义掩盖了这些困境。这一名称通过将艺术展览会设想为现代主义陈列馆的作法，无意中支持了把审美意识历史化的倾向。类似这些观念，连同“现代主义经典作品”这一术语，均反映出战后艺术特有的那种张力的丧失，其中大部分一见到日光就随之隐退消失了。在这个喜欢自称为“核时代”的时代里，这些观念也背叛了对该时代标准设想的默许。

6. “可理解性”与历史的构成意义

历史是艺术作品的组成要素。真实可信的作品完全沉迷于其历史时期的物质实体中，从而摒弃了无时间性的伪装。在其不知道的情况下，艺术作品再现着它们各自时代的编史工作，这便是它们为何与知识相关联的原因。历史循环论设法把艺术还原为被当作外部资料的历史，从而大幅度地歪曲艺术的这一

---

① W. Benjamin, ' Einbahnstrasse ', in Schiften, ed. T. W. Adorno and G. Adorno (Frankfurt 1955), vol. 1, pp. 538ff.

历史实质。

艺术作品愈是易受真实经验的影响，其历史实质就愈会与该经验主体的历史实质相一致。相对立的前提——艺术作品愈具有可理解性，它们与观众的距离就愈加遥远——纯属骗局，是资产阶级意识形态餐桌上一份难以消化的佳肴。经验层次作为高级现代艺术的基础，由于再现出客观精神，所以比已往的艺术让我们更容易接近，而后者的历史哲学的先决条件往往有异于我们的意识。巴赫就是一个例证。我们越是设法去理解他，他越是神秘地、得意洋洋地回首望着我们。没有一位头脑正常而且健在的作曲家会认真考虑谱写一首赋格曲，除非他为了考取音乐学院，或者为了模仿巴赫的"经过锤炼的古钢琴曲"。源自现代艺术的那些最最极端的惊世骇俗之作和疏远的姿态——即一种总体的、必然发生的反应模式的地震波曲线——同已往的艺术相比与我们更为亲近，而已往的艺术由于其历史的具体化（historical reification）只是似乎亲近罢了。

人们认为可以理解的东西在事实上是不可理解的。相反地，我们这些被操纵的同时代人私下认为是不可理解的东西委实是很能讲得通的。这令人想起弗洛伊德的至理名言：离奇的东西之所以离奇，那只是因为它秘而不宣地太随便了，这正是它受到压制的缘故。人们把在幕帐那一边的东西称为"文化遗产"，把在这一边的东西称为"西方传统"，两者之所以获得赞许，是因为它们再现着能够随意开启和关闭的可控经验（controllable experiences）。传统主义者对它们了如指掌。然而，当某种东西过于随便时，也就不再有什么意义了。俯拾即是的东西肯定是没有生命力的。已往艺术的易接近性导致了它的灭亡。要证实这一宣谕，只要看看这一事实就足矣了：在永远供奉于经典殿堂里的那些作品中，有许多是滥竽充数和无疑被人

误解了的东西。[1] 证明这一宣谕的另一途径是审视当前对传统艺术的解释状况。除了少数例外情况，这样的解释没有任何意义，是完全错误的，而且在客观上是不可理解的。为了承认这一点，首先需要的东西是对可理解性之幻象的某种抵制作用，这一幻象如同光环一样围绕着那些作品与解释。艺术消费者往往尤为敌视任何想要剥夺他认为属于自己所有的东西的企图，但却没有意识到他本人正是自己的掠夺者，因为一旦艺术被转化为一件占有物，它就随之消失了。与人世的疏远或间离乃是艺术的一个契机。如果觉得艺术并非什么奇异的东西，那就是没有领悟艺术的奥妙。

7. 对象化与分离的需求

艺术作品中的精神并非某种从外部引入的东西。它是由作品的结构设定的。这在很大程度上说明了艺术作品为何成为膜拜对象的；因为，就作品的精神直接从作品的样态中显现出来而论，它看来必然是自在存在。出于同样的理由，精神若无这一自在的表象，艺术作品就不是艺术作品。它们连同其精神的客观性，依然是人工制造的。那便是反思为什么必须把握住这一膜拜特质（这就是认可它作为其客观性的一种表现）并且通过批判将其予以分解的原因。在此程度上，给美学掺和进一种敌视艺术的因素。艺术已意识到这一点。艺术作品人为地安排和生产出并非被如此安排和生产出的东西（Kunstwerke veranstalten das Unveranstaltete），在同一时刻对它既有支持又有妨碍。浓缩在所有艺术作品中的动态因素（the dynamic）是一种语言特质。

① T.W.Adorno, 'Alienated Masterpiece: Missa Solemnis', in Telos, no.28 (Summer 1976)

艺术作品的悖论之一是：不管其动态性如何它们却是固定的。的确，正是这一固定的过程，将它们对象化为艺术作品。作品越是富有悖论性，人们越是认真地审视它们。每件艺术作品都是一个矛盾系统。倘若没有固定，作品的实际发展就无法得到描述；即席创作只不过是对事物的一种核对，或时间的一种标志而已。从外观之，谱写的歌词与音符使观众望而生厌，闻之索然，因为相互矛盾的是，它们构成了一件其意义处于不断变化中的存在物。使艺术作品保持运动状态的模仿冲动，先将自个与作品结为一体，随后又将其予以肢解，这类冲动是非语言性的、因而也是转瞬即逝的表现。只有它们被对象化为艺术，才会成为语言性的。艺术作品在其将诸因素联系于一起时方呈现出语言性。这种联系是一个无词无字的句法（甚至在语言艺术形式中）。艺术作品说出的东西与文字所讲的东西截然相异。正是通过这种非意向性的语言（non-intentional language），模仿冲动被托付给将其予以综合的总体。譬如在音乐中，一个事件或情境能以回顾的方式，将先前的发展结果刻画成某种耸人听闻的东西。具有典型意义的是，这种回顾的变形是由作品的精神所致。

格式塔或完形心理学（Gestalt psychology）争辩说，某些要素在一整体中保持其独立性。一件艺术作品中的构成要素也是如此。两者相异之处在于这一事实：心理性格式塔要素据说是直接给定的，而艺术性格式塔要素则不然，甚至在它们显现出来的那一时刻。艺术性格式塔要素是以精神为中介的；因此它们组成了彼此对抗的关系。艺术既复制也试图调和这些对抗性。也就是说，这些要素并非简单并置在一起的，而是相互撞击，偶然相遇，创造出相斥相吸的关系，情况就是这样。这至少是将更为需要的艺术产品紧密连结在一起的东西。

艺术作品的动力在于它们说些什么。精神化使它们带有模仿的特征，即便精神主要倾向于压制模仿。浪漫派艺术指望通过把形式的重要性降低到最小程度以便维持模仿的契机：整体

要表现部分再也无法表现的东西。同样地，浪漫派不会忽视对象化的要求，但却简单地处理所有那些在客观上像孤立的殊相一样难以综合在一起的东西。通过这种将自个分离成细节的作法，浪漫派艺术惯于假定一种抽象的形式特性，与其自我标榜的反形式主义形成对照。这一特质热衷于最伟大的作曲家之一罗伯特·舒曼音乐中所表现出的那种分解倾向。他一心一意地塑造了未调和的对抗作用（unreconciled antagonism），这就说明了他的地位及其音乐中的表现活力。浪漫派艺术作品强调形式的抽象自为存在。如此一来，它们便退回到被浪漫派斥之为形式主义的古典派理想的背后。古典派更加注重于部分与整体的调和，但与此同时则表现出无可奈何的迹象，因为整体经常从固定的样本中确定自己的方向，或者过于明显地根据其预先安排的与整体相符合的情境来构想细节。在另一方面，浪漫主义的后期表现方式总是接近于学究式的枯燥无味性（academic sterility）。

如果接受这一点的话，那么我们便可用下列甚为简易的方式将艺术作品分门别类。有一类自上而下，由整体降至较低的等级；另一类则自下而上，逆向倒转。在整个艺术史上，这两类一直是泾渭分明的。它们的区别是由整一性和分裂化之间的矛盾所致，后者反而是根深蒂固的。贝多芬与这种矛盾有着不解之缘。他不是机械地消灭个体因素（虽然这在那个时代是他亲临目睹的标准惯例），而是剥去这些要素的特定性，这不同于资产阶级精神在自然科学中所采用的方法。其结果，他不仅将音乐整合为一种生成的连续统一体（ a continuum of becoming），同时把形式从空洞性和抽象的悲惨命运中解救了出来，而且他还查明个体因素会相互转化，从而在其消失之际确定了形式。在贝多芬的音乐里，诸细节具有一个趋于总体的契机。由于同整体的关系，它们大部分各得其所，成为它们所类似的东西。它们自身是相对不确定的，如同音调的基本比例一样，往往是不定形的。假如你认真地听或读贝多芬的那些富有表现

力的音乐，你会发现它类似一种虚无性的连续统一体。他每部主要作品的艺术技巧存在于这一事实中，借用黑格尔学派的话说，虚无的总体（totality of nothing）自身决心成为存在物，其先决条件是所说的这种存在物是虚幻的，并不自称为绝对真理，即便这种要求至少凭借内在逻辑一致性的至高原则有所暗示。自然的契机由极性的对立双方表示出来：一方面是潜在的扩散、没有结构和难以确定的东西，另一方面则是强行整合扩散之物的力量。在一方有技巧过人的作曲家，他伪造出巨大的障碍物，随心所欲地将其到处投掷；另一方则有未加区别的微粒（为较大单元之分离过程的结果），它们归根结底不再是物质，而是基本调性关系的单纯框架。

艺术作品更深一层的悖论是：虽然作品是辩证的，但它们不同于历史的辩证方式，而且历史是作品的秘密模式。根据人工制品的概念来看，辩证法是既存的人工产品和其对立面、即过程之间的一种循环关系（recurring relation）。这便是艺术之虚幻特质的范例。纵观贝多芬的情况，人们会争辩说所有真实可信的艺术产品均是艺术特技。后期资产阶级时代的某些艺术家，诸如拉维尔（Ravel）和瓦勒里，就承认这是他们的任务所在。这样，艺术再次利用“艺人”（artiste）这个概念，它在德语中专指擅长某种技艺的职业表演者，诸如杂戏演员之类。绝技（Kunststuck）并非某种原始的艺术形式，或者是偏离艺术的左道旁门之术；它是严守但最终外露的行为整体的艺术秘密。托马斯·曼以挑逗的口气间接地提到这一点，他曾说过艺术是一种更为高级的娱乐形式（a higher form of fun）。技巧与审美分析越是意识到艺术特技的重要意义，它们就会越加丰富多产。遭到许多诽谤的杂戏表演在至高的形式水平上一再重复，在这里艺术似乎作好了战胜克服引力（force of gravity）的准备。同样地，杂戏那突出显眼的荒谬性——为何浪费那么多精力？——实际上是艺术本身的荒谬性，更确切地说，是艺术之谜语特质的荒谬性。

这些思考一旦与艺术解释的诸问题联系起来，就更有意义。演出一出话剧或演奏一首乐曲，首先的正确意义是指将其作为一个问题加以系统地阐述，从而使它澄清解释者提出的不同要求。此后，复制艺术的任务在潜在意义上是一项无穷无尽的任务。

8. 一与多

由于艺术作品有别于经验生活，所以它假定自己的整一性，似乎可以说，这是纲领性的。艺术作品横穿精神领地，规定其一体性（oneness）相对于偶然性和自发事物的混乱性。这种一体性不仅仅是形式上的；它能使艺术作品超越两败俱伤的分离之灾。将艺术作品统一起来的是其与神话的差异性。就其本身而言或根据其内在的规定作用，作品取得了这种理性认知的经验对象所特有的整一性：一体性是从多重因素中产生的。这样，艺术并不灭绝神话：只是安抚它而已。

下述陈说包含着某种陈旧和偏狭的东西，例如，“某某画家成功地从一景致的诸形象中构建出和谐的整一性”；或者“巴赫在他的一首序曲中巧妙地利用了钢琴踏板的点符（pedal point)”。类似这样的陈说甚至也出现在歌德的言论中。它们落后于内在一体性的概念，但也揭露了经常（并非一贯）出现在艺术中的独断意志的过剩现象。这类陈说所推崇的东西实则是有缺陷的。假如作品的形式与契机只是由传统主题组成的，而不是直接来自每件作品，那么整一性就是脆弱的和不牢固的。通过反对内在的幻象和坚持非实在物的实在一体性，现代主义发出它再也不能容忍普遍性（也被理解为不用反思的直接性）的通告。出现整一性的部分原因在于对个体冲动的外部操纵，部分原因也在于这些冲动本身。它们在渴望一体性的同时，并非完全致力于此。由于唯心主义对整一和综合怀有偏见，因而

对此从不在乎。趋向一体性的运动因各部分的离心倾向而成为必要的了。分散开的多种多样的审美综合并非像认识论的混乱材料那样是中性的，它是难以形容的，而且既不预示它的形成结构，也不从后者的网中漏掉。

假如艺术作品中的一（oneness）必然意味着利用强力来抵挡多（the many）——美学评论中像“驾驭材料”这样的用语违背了这一事态——那么，它就会以为多也惧怕一。一就像古代神话中那短暂但诱人的自然形象。逻各斯（logos）的整一性被卷人到错综复杂的责难中，因为它倾向于将其统一起来的东西搞得支离破碎。荷马对夜间拆掉白天织好的寿布的佩涅洛仙（Penelope——希腊史诗《奥德赛》中的主角之一，是忠于丈夫的妻子的典范。丈夫奥德修斯离家二十余载，有成批贵族向她求婚，但她恪守妇道，千方百计摆脱求婚者的纠缠，日织夜拆寿布就是一例。——中译者注）的讲述是一则艺术寓言，而且是有意识这样做的。这位妇女的狡猾行为在将她织好的人工制品毁掉的同时，实际了也毁掉了她自己。在荷马时代的这部史诗里，这个故事似乎是无关紧要的一段，但它表示出艺术的构成方面，那就是：艺术无法取得一与多的同一性，无法使这种无能为力的现象成为整一性的一个契机。正如理性包含狡智一样，艺术作品也有自身的狡智。倘若作品的个体冲动处于放任自流的状态，那么它们就会化为乌有。只有在艺术作品中，它们才会留下痕迹。整一将它们转变为一种依赖的状态，在这里它们除了在隐喻意义上之外便不再是自发性的了。这一点使得批评那些甚至最高级的艺术作品也成为必要的了。

伟大性（greatness）的概念通常伴随着整一本身的契机，往往有损于它与非同一物的关系，这便是伟大性这一概念在艺术中为何富有欺骗性的缘故。伟大作品的专制性影响，尤其在建筑中，既是一个合理化的因素，也是一桩诉状。不可分割的形式，虽然会使支配作用升华，但也与其联合一起。法国艺术对此作出了本能的反应。伟大性是艺术作品的罪过，如果作品

想成什么气候的话，它们自己应必须着手处理这种东西。这兴许说明了重要的断片和某些作品的断片本性为何优先于经过周密计划的完善状态的原因。这种优先权反映在评价甚差的形式类型中（诸如音乐中的幻想曲和集成曲），也反映在文学领域那似乎适合一时情况需要的、凭藉史诗来放宽严格的动态整一性理想的现象中。这些对作为形式原则的整一性的摒弃作法，总是以采取某种自成一类的整一性而告终，而不管其质量水平会是多么低下。然而，如此特定的整一性是没有效用的，尽管其特征在所有艺术作品中都能找到。只要这种一体性试图稳定自个，它就准告失败。

9. 紧凑的观念

如果我们考虑到紧凑（intensity）的问题，就能进一步澄清艺术作品中的一与多到底是怎样相互依存的。紧凑是模仿(mimesis)，由整一引起，被多样割让给总体；后者反过来并不直接和明显地占有它，而是将其归还给（似乎可以说）诸细节。当一件艺术产品越紧凑，即浓缩一个情节以期随后将其阐明，就越会给人这样的印象：这是其自身的目的，几乎就像是构图与建构的主要单元只是为了这种紧凑而存在似的。与公认的美学观点相反的是，整体在事实上是为了部分而存在的，是为了它的瞬间起见，而不是颠倒过来。由于抵制模仿，整体到头来将推动模仿。不注重形式而喜爱独立音段的天真的听众（的确不记得还有形式这样的东西）所感受到东西，正是老练的听众一直被告诫要忽略不计的东西，而且无论怎么说那正是本质的东西。不会欣赏音乐中的优美片段或绘画中的优美部分者——就像普鲁斯特小说中的人物博格特（Bergotte），他在临终之前，被维米尔一幅画中的一段墙壁迷住了——与缺乏体验一体性之能力者是同样天真的。贝多芬音乐中的拍子听起来就

像歌德在《有择亲和力》(Elective Affinities) 中所说的一句说:“希望像一颗星星从天上射下。”在《D小调钢琴奏鸣曲——作品第31号之2》(the Piano Sonata in D minor, op·31, no·2) 的缓慢乐章中,就有这么一段。首先单独听听这段,然后再上下联系起来听,你就会发觉语境对引起该乐段那难以捉摸的辐射性能负有直接的责任。然而,使这一乐段变得奇异的东西正是其表现方式,它通过把自个浓缩于歌一般的、人性化了旋律中,从而远远超越了那种语境。这样,从它与总体的关系来看,这一乐段被个性化了,更确切地说,它通过总体媒介而得以如此。它是总体的一个产物,也是总体的一种悬置结果(suspension)。被视为艺术作品之结构连续统一体的总体,并非是老一套的完满和完成的概念。无论总体对退化的原子论知觉过程(regressive atomistic perception)会是怎样不妥协让步,但它是相对的,因为其白热状态证明其气质只与它所照亮的殊相有关。

10. 成　　就

艺术作品的观念意味着成功的观念。拙劣粗制的艺术绝非艺术。甚至完成一半的东西或某种接近质量标准的东西,均是糟糕的艺术,与特殊化的媒介是不相容的。中等艺术作品——是同样平庸的历史学家缅怀的那些二流大师们滋生的沃土——的先决条件是一种理想,该理想类似于卢卡奇那愚蠢的“规范艺术作品”的观念。一个规范是一个不合逻辑的普遍原则,而艺术则是其对立面。因此艺术无法容纳规范作品的思想,或者中等作品的理念,对这类作品的地位仅仅是根据它们与规范的距离来界定的。艺术作品拒绝以某种等级来排列座次。它们的自我同一性是根据一种量性维度(quantitative dimension)来或多或少地界定衡量尺度的。

连贯性是取得成就（accomplishment）的一个本质方面，但绝非唯一的方面。其他的方面是：作品精确地描绘某物的能力；总体中诸殊相的丰富性；慷慨大度的姿态（甚至禁欲主义的作品也显示出这一点）——所有这些涉及到超越连贯性维度的要求。它们处于这样杂乱无章的状态，故尔不可能以抽象的方式从理论上予以处理。它们的存在给连贯性的概念投下怀疑的阴影，虽然不是对成就本身的整个观念而言（使其发生变形或遭到歪曲是由于下述联想：即联想到太急于求成的学生。）如果要想把艺术从庸俗相对论的控制中解救出来，连贯性的观念依然是不可或缺的。那种观念也在自我批判中发挥着作用，这种批判对每件艺术作品来讲是离不开的，是举足轻重的。当连贯性被奉为艺术的最高目标时，我们是在同学院风气打交道。实际上，彻底连贯的东西或别无二致的东西，是不连贯不一致的。由于丧失了某种被赋予形式的东西，连贯的艺术不再是一种自在物，而是坠落为一种为他物（a for-other）。死气沉沉的学院风气就是那么回事。学院式作品是颇为糟糕的，因为它们所要整合的诸契机并无多少独立性，实际上是非存在物。它们的统一工作是多余的，它们要求连贯的综合性是不连贯的。一般说来，学院式艺术是枯燥无味的。但要认识到：枯燥无味是艺术的历史阶段，是模仿方式枯萎失落的历史阶段。相形之下，舒伯特这位出类拔萃的模仿艺术家，根据中世纪的气质学说就得称其为湿气重的或多血质的。普及物和模仿物可以是艺术性的，因为艺术对它们富有同情感。一或一体性本身不会成为艺术；它必须为了更大的艺术荣誉戒除对普及物的压制与打击。

在严格的意义上，“完成的艺术”（accomplished art）这一术语也适用于从真理性内容中直接涌现出形式的地方。这样的作品大可不必删除其起源与人为性的痕迹。其对立一方，即幻影式的作品，确是这样做的，表面上标榜自己是完成工作，同时又拒绝贯彻导致真正完成的那一过程。这是艺术作品传授的

会是偶然所为。这一异议使普遍与特殊这种抽象的二分法得以永存，这种二分法揭示出艺术作品中的贫乏之处。使你能够根据其自身准则发觉作品中什么正确或什么错误的东西正是那些契机，其中具体的普遍性在审美单子中是无往而不胜的。这种单子结构，虽然明显地充满冲突，但有一个普遍概念贯穿其中，无论怎样，都不应当为了将其实体化而试图将它从特定作品中强行夺走。

11. “深度”

倘若成功与完成之类的概念具有一种意识形态的、肯定的色彩，那么也许不得不承认尽善尽美的艺术作品是不存在的。假如它们存在的话，它们将会在这个尚未和解的世界上构成和解之岛（islands of reconsiliation）。事实上，艺术与后者有着不解之缘。这样，完美作品的观念取消了艺术本身的概念，确切说来，正是新近向不完美和断片化的转折，通过粉碎艺术那尚未如愿以偿的（和不可剥夺的）对完美的渴求而拯救了艺术。这便是断片（fragment）在艺术中为何如此重要的原因。

艺术作品的质量在很大程度上取决于它是否接受不可调和之物的挑战。在所谓的形式契机中，内容，不但没有被勾销，而且由于形式与不可调和物的关系而再次显现出来。这一辩证法构成了形式的“深度”（depth）。若无深度，形式将会下降到空洞无聊的游戏水平，这正是没有艺术造诣的市侩们的实际去处。谈到深刻性（profundity），要谨防那种经常将其与主观内心世界的深渊（abyss）等同起来的做法。深度是一个关涉作品本身的客观范畴。将深度斥之为另一种肤浅的作法与将其捧上九天的作法都是诡辩之举。在肤浅产品中所发生的事情是：综合性突然停止介入异质的细节，使它们实际上完整无损。在另一方面，深刻的艺术作品是这样一些作品，它们既设

法昭然揭示种种歧异或对抗性，而且还通过迫使它们成为开放的、也就是现象性的东西以期解决它们，从而使公断成为可能。对抗性的比喻表达方式不同于对抗性的调和或确确实实的克服方式。相反地，对抗性在其呈现出现象形式的程度上对艺术具有本质意义，它们迫使整个艺术的努力以它们为导向。由于它们成为审美意象的主题内容，所以其意义非常突出。

在已往的历史时期，调和的可能性程度远比当今为大；目前，艺术似乎与调和的可能性断然绝交。然而，作为对诸歧异现象的非压抑性整合（non- repressive integration of divergences），艺术作品也超越了日常生活的对抗性，而且是在没有伪装取消它们的情况下。艺术作品的首要矛盾——这委实是一个危险而可怕的矛盾——在于它们经过调和但依然是不可调和的东西，其组成要素的不可调和性将它们与调和分割开来。使艺术作品类似认知的东西是其综合功能，抽象的要素藉此被结合在一起。

12. 清晰度的观念（下篇）

还有另外一条决定艺术作品质量或等级的准则，那就是作品表达的清晰程度。通常，一件作品越佳，其清晰程度就越大，也就是说，作品中没有留下任何杂乱无章或僵死的东西，其比喻表达方式是普遍存在的。若转译成一条适用于艺术实践者的指示，这便意味着必须把每个明确的形式理念推向极致。至于那相反的理想，即模糊性理想，唯有在它得到最为明晰的形象塑造或具体化时才有可能实现，德彪西的情况就是一例。明晰（clarity）绝不能与自信和强调的姿态混为一谈，后者导致了许多令人头痛的事情（虽是因为错误的理由所致）。深受贬低的“艳丽浮夸风格”（style flamboyant）或许颇为适用且讲究实际，如果特定作品的逻辑需要这种风格的话。即使在臆

想的结果是某种节制的、无表现力的、俗气的或平凡之物的地方，也依然要全力以赴地追求这样的目标。不然的话，优柔寡断将会导致真正的平庸。一件作品的表现力愈强，其概念内涵就愈多地被揭示出来。模仿得助于其对立一方。

像个性化原则一样，清晰度的观念并非是在现代之前就曾有人思考过的东西。但若一旦予以详细阐述，这一观念便断言它的客观影响波及到已往的所有艺术，因此对它的评估不能脱离开后来所发生的一切。诸多已往的艺术之所以达不到标准，原因在于它是用模板绘写的，是缺乏清晰度的。从表面看来，似乎可以在清晰作为一种方法或原则与主观的理性化之间作番比较，从而将其排列在形式一方。但是，这样做似乎有瞒骗清晰观念之嫌。一种研究艺术的辩证方法把形式一方全部降至一种契机的地位。据此来看，清晰要比为了统一目的而发展分化的意义为大；它也是有差异之物的实现结果，诚如荷尔德林所言，[①]这对它自己一方是件好事。审美一体性借助多样性的存在而充满了尊严。整一必须赋予异质物以应得的权利。艺术作品具有某种丰富宽宏的特性，这与其内在的戒律截然相反，而且往往会因禁欲主义的压制而窒息。这种丰富性使艺术品得到保护，以防那种不得不重复自己的可悲下场。艺术的丰富性提供着被现实否认了的东西，然而，正是这一丰富性受到形式律的支配，而不是不加区别地随便给予。

究竟在多大程度上审美整一性是多样的一种功能呢？只要审视一下那些抽象地反对一体性的作品便可看出。通过溶入多样性，作品就抓不住使殊相与众不同的到底是什么东西。时下，不断变化的、没有统一的多样之参照点的作品，变得过于雷同、过于枯燥、过于单调了。

① F.Holderlin, op.cit. ol.2, p.328.

13. 澄清进步的观念

艺术作品的真理性内容，最终决定着作品的等级，因而完全是历史性的。这一相对性要比等级和时间的单纯协变性(simple covariance) 意味着更多的东西，虽然这种协变性的确具有效用，这是因为人们可以看到历史正遭到某些曾被视为重要的艺术作品的侵蚀，但这并非意味着真理性内容和质量判断沦为历史主义的牺牲品。历史反而内在于艺术作品之中。它不是某种外来的命运，也不是评价方面的变化。当真实的意识将自个外化于一件作品中时，真理性内容就成为历史性的了，因此真实的意识不是一种被模糊地当作时间性 (kairos ortimeliness) 的东西。假如它是的话，那它只会妨碍一个世界的时间进程，而这正是真理性的揭示展露过程。自不待言——从可能的自由角度而论——真实的意识是指最进步的意识，它认识到可能调和的地平圈内所存在的种种矛盾。决定一种意识是否先进的是作品中艺术生产力的发展状况，其中包括——起码在反思性是艺术之构成要素的时代里是如此——它所采取的社会和政治立场。艺术作品中的真理性内容是最先进意识的物化(materialization)，包括对艺术及其外界之现状的生产性批判。它是一种无意识的编史工作，站在已被征服的东西一边。

艺术中的进步是难以确定的。一件艺术作品是否进步，除了别的东西之外主要取决于理论的全面发展，而不是孤立的理论契机 (theoretical moments)。因为它具有一种工艺维度(craft dimension)，艺术必然与为了制造而制造有关。时代精神(the spirit of the times) 的这一方面总有可能被打上反动的烙印。在艺术中，批评的锋芒由于频繁的操作运用而变得迟钝了。正是这一点抑制了技术生产力和先进意识总是携手并进的信念。没有一件有意味的现代艺术作品能够逃脱这一点，即使

它是主观的，并且从已往的风格中确定着自己的方位。无论安顿·布鲁克纳（Anton Bruckner）之流怎样臆想恢复天主教的教义，可他的作品远远超越了他的意图。这些作品分享着真理性内容，因为不管怎么样，它们利用了其时代的和声与乐器研究的成果，从而承认它们所追求的东西（即永恒）成了现代性（与此同时又与现代性相悖）的具体化结果。

阿瑟·里莫博德的革新宣言——“应当是绝对现代的”（il faut etre absolument moderne）——是纯粹约定俗成的。如果依据内在的详尽细节而不是实质性的话题性或相关性，认为艺术真的具有历史内核的话，那么里莫博德的那一常规（不管其反思性如何）将诉诸于我们身上一种无意识的预感（unconscious hunch），也就是对陈旧和司空见惯之物的厌恶感。这种艺术敏感性（artistic sensitivity）与运作于时尚界的那种敏感性并非完全有别。在文化保守派看来，时尚是十分讨厌的东西，但它确实具有真实的内核，因为它再现出艺术中历史时间维度之无意识的意识。时尚被证明是合理的，除非它受到文化产业的操纵，因为这种产业将其从它的母质、即客观精神中分裂了出去。继波德莱尔之后，伟大的艺术家一直与时尚结成联盟。他们可能公开斥责时尚，但其实际作品言行不一，与这种否定的言论不符。即便艺术家抵制时尚，试想从外部将其消除，但他们依然通过本能地注明其产品日期的方式称颂时尚，这是他们讨厌地方主义的一个标志。在艺术中，与狭隘性保持一定距离是和优秀卓越同义的。像理查德·施特劳斯，或许还有莫扎特这样的艺术家，当他们开始试图墨守自以为已经取得的艺术同一性、而不是培养创新和利用先进材料之能力时，便走向了衰落。[1]

---

① 将‘innervation’（神经分布）改为‘innovation’（革新/创新）。——英译者注

14. 生产力的发展

表示何物为时宜的主观冲动，只是一种更深层的客观因素的现象性显现。这一客观因素是生产力在社会和艺术中所取得的进步，尽管艺术与社会是相对立的。艺术中“生产力的发展”有几层含义。首先，它指艺术的绝对主权（artistic autarky）藉此进入兴盛时期的手段之一。其次关涉到艺术对有其社会环境根源的种种技巧的吸收利用。（这种引进并非一贯和必然地确保艺术的进步；引进的东西经常有可能与艺术相异，因此是无法同化的。）最后，生产力的发展在艺术主体更加有别的意义上是指人类的进步——这种形式的进步经常受到其他主观性方面中的补偿性退化现象的损害。进步的艺术意识是利用最先进的材料的意识，是对积淀在材料中的历史实质作出的反应。如此一来，它超越了单纯利用的范围，转而成为对技术现状的批判和对未知领域的探索。另外，进步的意识若无自发的契机则是不能想象的，时代的精神正是凭藉这种契机呈现出明确的特征，而不是在艺术中机械地复制自身。这种明确性反倒是历史的产物，若是按马克思的下述观点而论，那就是：任何时代只处理它所能解决的问题。[1] 的确，在每个时代所出现的审美生产力或才能似乎都相当直觉地对已知的技术作出反应，从而借助某种二次模仿（secondary mimesis）将其向前推进。被当作超时间的天赋才能的东西（譬如电影摄影术的幻视作为一种天生的特质），事实上具有很大的时间性和历史性。

审美自发性（aesthetic spontaneity）是艺术与超审美范围相关的结果。这种关系就得是一种决然抵制外部世界的关系，

① K. Marx, Contribution to the Critique of Political Economy, Preface.

然而，只有通过适应才能取得这种抵制作用。于是，有鉴于传统美学竭力想肃清自发性或任何时间性的创造力，它在事实上则委实是非常时间性的。说得更明确些，自发性参与时间的程度，使得时间在殊相或个别事物中将自身个体化了。这便是时间为何能在作品中成为客观性的原因所在。艺术意志的观念 (the idea of artistic volition)[1]是部分正确的，因为它承认时间性闯入了艺术作品。尽管如此，把一切都还原为主观性那将是错误的，艺术意志的观念就意味着这一点。古纳曼茨（Gurnemanz）关于时间成为空间[2]的论述也适用于艺术作品，其中包括那些所谓的时间艺术作品。

15. 艺术作品的转型

自发的主体既是一位理性代理人（因此能够生产艺术作品所需要的逻辑性），也是某种资料库。所以，它既是一个普遍概念，也是一个不时生产出艺术的时间性特殊概念。古老的天才论是不言而喻的，但它错误地把自发性归于神授的权力。普遍性与特殊性在自发主题中的巧合也出现在艺术作品中，从而也将自身对象化了。

当我们说作品经历着变化时，我们是指某种比变化更重要的东西被接受和被利用了：在作品本身中发生着客观的变化，这一定意味着作品中活动着和继续存在着一种力量。自不待言，接受在此的确发挥着重大的作用。诚如本雅明所指出的，无数观众的眼睛在一些古画上留下了深深的轨迹。[3] 无独有偶，

---

① 将 'des Kunstvollen' 改为 'des Kunstwollens'。——英译者注

② End of Act I, Scene 1, of Wagner' s Parsifal.——英译者注

③ W. Benjamin, 'Some Motifs in Baudelaire', in Illuminations (Schocken 1969), p.188.

歌德也争辩道，难以说出哪些作品在过去是有影响的，并且何以如此。艺术作品的灵活性之所以并未完全消除，是因为它们是被刻在石头上，或固定在画布上，或写在纸上，虽然艺术家那最深层的、几乎是神话式的意向一直想把作品置于时间之外。固定的艺术作品是一个符号或一种功能，而非一种自在物。固定性与精神的互动作用构成了艺术作品的历史，尽管所有艺术作品是静止的，但是没有任何东西可阻止它们重新活动起来。静态的运动是彼此不容的或相斥的。因此，艺术作品的发展是这种内在动态的死后复活。一件艺术作品凭藉对其诸契机的构造过程所表现的东西，在客观上是因各个时代而异的。这种变化最终影响到它的真理性内容，也就是说，它在这里成为不可解释的了。某些作品可能在质量上下降，其他作品则会完全停止向我们表述。堕入意识形态当然是一个共同特性。

现在，传世的精品佳作越来越少了。就好像整个文化供应（supply of culture）在日益衰落。的确，艺术被中性化为一种作品“供应”（‘supply’ of works)，这是作品之内在分解的一种外在的互相关联结果。历史的变化也影响到形式的水平，虽然今日显赫的艺术无一例外地旨在达到至高的形式水平，但单凭这种愿望绝不能确保艺术能否幸存下来。相反地，已往的作品虽无宏图伟愿，但可能在死后显现出某种它们原来没有的份量或价值。譬如，马提亚斯·克劳迪乌斯（Mathias Claudius）和约翰·彼德·赫贝尔（Johann Peter Hebel）似乎要比弗里德里希·黑贝尔（Friedrich Hebbel）和《萨朗波》（Salammbo）一书的作者福楼拜之类雄心勃勃的作家更为长久。这类在较低的形式水平上甚为繁荣兴胜的拙劣模仿之作反映出高低之间的关系。形式水平应当保持区别，但是，这种区别应当被视为相对的东西。

16. 解释、评论与批判

一方面，完成的作品成为它们所类似的东西，因为其此在是一种生成。在另一方面，这种生成包含在三种它能借此凝结的形式中。这三种形式是解释、评论和批判。这三种形式不仅仅是专业意义上关于解释、评论和批判的介入模式；它们也是展现作品之历史动态的舞台，故而是自成一体、名符其实的三种形式。它们有助于揭示出作品中超验的真理性内容，该内容被作品与其对立面、即非真理性（此乃批判的功能）分离了开来。为了完成说明艺术作品这项任务，它们不得不磨练成为哲学性的东西。正是在作品与特定作品与一般艺术概念之关系的内在构成要素的动态中，我们得以证实艺术（尽管是就其单子本质而言）是精神运动和社会现实的一个方面。

与已往艺术的一种适当关系——包括对那种艺术之有限的可鉴赏性的洞识——是以当代的立场角度为前提的，从此立场出发，已往艺术可被积极地或消极地予以取代。所有其他方法，譬如把艺术的过去编入目录的企图，都是错误的。未来的人类，和睦而自由，可能会以不同的方式利用已往的艺术：没有污辱，没有对当代艺术的怨恨感——简直就是一种还往事以本来面目的做法。在另一方面，根据历史范畴对作品进行兢兢业业的分门别类，与作品之历史本质的真正关系是相悖的或对立的。从瑞士的策尔马特镇（town of Zermatt）望去，马特霍恩山（the Matthorn）——儿童头脑中关于绝对山峦的形象——看起来的确就像是整个世界上的唯一一座的山峰。但从高恩山脉（Gorn Ridge）望去，它只是许多山峰中的一座而已。但事实在于，只有经由策尔马特镇才能抵达高恩山脉。我们对已往的作品的展望也同样是如此。

17. 真理性内容与历史

思想平庸的历史学家喜欢根据下述观点来构想等级与历史的关系，那就是：历史被当成主宰艺术等级的仲裁者。这一观念既朴素而又难以根除。它被用来掩盖人们此时此地不善判断的无能现象。这种对历史判断的依从还不如其对立面，即立刻作出的傲慢武断的判断。通过采取这种中性的依从姿态，人们仅仅证明他们被流行的观点给唬住了。这也同样适用于人们对未来的展望，因为人们盲目迷信将会导向一个新世界的普遍精神的智慧，以为其中保存着所有真实可信的东西。自不待言，世界精神（world spirit）丝毫没有这种作为。其所作所为就是确定事物旧秩序的非真理性，并使其得以永存。假如（偶有发生）伟大的艺术家，诸如埃尔·格列柯（El Greco），比希讷（Buchner）和劳特雷阿蒙（Lautreamont）之流，被重新发掘和发现的话，这肯定不是因为历史的进程突然间站在善的一边。按照本雅明的要求，历史就得违反意愿地予以洗刷；这也同样适用于重要的艺术作品。[①] 不言而喻，艺术史上竟有那么多的东西之所以遭到毁灭或不可弥补的损失，是因为它已被遗忘或遭到彻底的诋毁。于是，对判断的那些修正无怪乎是如此罕见，原因在于当前的历史力量是反对这些东西的。

然而，历史对艺术作出判断的观念并非是完全错误的。数百年来人们看到那么多的例子，即艺术家的同时代人所欣赏不了的作品后来均被认为是颇有价值的；继传统的封建主义终结以来，对革新和独创性的要求必然与当时流行的观点相悖；随即得到同时代的欣赏赞誉往往变得日益困难了。在此关联中，

① W.Benjamin, 'Theses on the Philosophy of History', in Illuminations, p.257.

留意一下下述情况或许是颇有意义的，那就是历史主义沙中淘金、搜尽历史垃圾，到头来所发掘出的真正上乘之作也只是寥寥无几。此外，我承认，尽管是违心的，出自最著名的大师之手的那些知名度最高的作品，显然在现代商品社会受到膜拜，事实上从质量上看经常要比那些被忽视的作品高出一筹。正像在每件作品中所展示的那样，历史判断是支配作用或支配观点与真理性的一种混合物。真理性是现存社会的对立面；因为它比后者的活动规律更为广大，具有其自身活动的相反规律。在现实的外界历史上，日益增多的东西，不仅仅是压抑现象，而且还有与艺术之真理性内容相一致的自由的潜在力量。通常，一件作品的价值，诸如其形式水平，其结构组织，只有在材料变得陈旧之后，或者在感官变得如此迟钝而不再关注表面最动人的特征之后，才开始显露出来。由于柏辽兹（Berlioz）之流超过了贝多芬那种令观众首先作出积极反应的巨人的姿态，所以使欣赏像贝多芬这样的作曲家成为可能。伟大的印象派胜过高更（Gauguin）也是到后来才显现出来的，后来才发现高更的革新与印象派相比那是小巫见大巫了。质量在身后是否有出头之日既取决于这种质量本身，也取决于后来者，以及作为比较的陪衬物。甚至在质量与腐朽过程之间可能存在一种关系。

18. 大自然与艺术中的崇高

有些艺术作品有力量冲破它们所遇到的社会阻碍。譬如，卡夫卡的作品通过讲述那些公然违反事实的故事似乎与读者的感受能力格格不入，然而，正是这种违背常情的特点使得他的作品容易为所有人理解。认为现代作品不可理解的观点在经验意义上是正确的，并且得到斯大林主义者和西方人士的共同鼓吹。但是，该观点也是错误的，因为它把接受似乎看成是经常性的，而且忽视了不可理解的作品可能对意识的影响。在现代

这个被人支配或行政管理的世界上，利用艺术作品的唯一适当途径在于使不可沟通的东西藉此得到沟通，使控制具体化意识的系统藉此得以打破。

在真理性内容的压力下超越了其审美形态的作品，占据着美学曾为崇高所保留的地位。它们置精神与物质于两极，结果又将它们统一起来。作品的精神不能以感性之言描述自己，而其物质则与作品的整一性相符合。“艺术作品”的概念既不适用于卡夫卡，也不适用于宗教事物的概念。物质，尤其是语言，正如本雅明所见，成为孤寂、透明和赤裸裸的东西。它使精神充满一种二等抽象的特质（a quality of second-order abstraction）。康德的崇高学说，被理解为一种情绪，比较恰当地描述了一种震撼人心的艺术，这种艺术为了非虚幻的真理性内容起见而将自个悬置起来，与此同时又能够消除其作为艺术的虚幻特质。

启蒙运动所持的自然（nature）概念，对崇高侵入艺术负有部分责任。由于绝对主义的形式世界（视自然为鲁莽、粗糙和卑俗的东西）已开始受到批判，艺术的实践在 18 世纪末期经历了极大的变化；它开始受到被康德视为自然独有的性相——崇高的侵袭。逐渐地，崇高也与鉴赏力发生了冲突。基本力量的释放与主体的解放是一致的，因此与精神的自我意识是一致的。这种作为自然的意识将艺术精神化了。出于同样的理由，艺术的精神成为一种对精神之自然性的反思。由于艺术同化了自然，即直接与精神相反的自然，故而增长了它对精神化的需求。相反地，精神化将某种东西灌注于艺术之中，这种东西由于丑陋和令人反感而一直被当作禁忌；没有快感的东西对精神来讲有种亲和力。主体凭借艺术而获得解放，与艺术本身向自律性的转变趋势一同发生扩展。一旦摆脱了对接受者之感受能力的所有关切，艺术就不再顾及感性方面，而感性唯有作为真理性内容的一种功能才被保留下来。这种内容由于艺术开始向所有新的、没有试验过的方向发展而变得活跃起来。

恰恰是通过基本力量，艺术成为精神性的了，而不是通过

它所体现的理念。基本力量是无意向性的，所以可为精神所接受。精神与基本力量的辩证关系就是真理性内容。远古以来，审美精神性（aesthetic spirituality）似乎更喜好野蛮的东西，而不是已被文明化了的东西。在宣泄净化的瞬间，艺术假定对主体精神所产生的影响实际上是对自然的影响：由于一件艺术作品被精神化了，自然便成为崇高的了（sublimated）。在康德之后，崇高成为艺术的历史成分。今天，崇高将艺术从被称之为“工艺品”的东西中分划了出来。康德的艺术概念不言而喻地包含着一种从属性或服务性的观念。这一观点必须予以反驳：只有当艺术宣告它不愿扮演一种仆人的角色时，它才成为人性的艺术。艺术服务于人性的相反的思想意识同现实的人性是不相容的。唯独艺术的非人性（art's inhumanity）道出了它对人类的诚意。

19. 崇高与游戏

由于被移植到艺术之中，康德对崇高的界说便由此扩展出其原先的范围。该界说宣称精神假如一旦认识到面对大自然时它在经验上的无能为力性，那么它会觉得自己的概念特征是某种与大自然相疏远的东西。康德争辩说，这种崇高是我们濒临大自然时的一种感受，倘若我们遵从主观的气质学说之逻辑的话，这就意味着自然本身必定是崇高的。面对自然之崇高事物的自我反思预示着与自然的和解。自然不再受精神的支配，会将自己从自然性和专横的主观性那可恶的纠缠中解脱出来。这种解放等于回归自然，更确切地说，是向崇高事物、向单纯生命的逆反形象（counter-image）的回归。诸如支配、力量和伟大等特征，深深地包含在崇高的事物中，然而自然则抗议支配。这一点暗含在席勒的名言中，即：人只有当他游戏时才是完全人性的。换言之，当人使其霸权登峰造极时，他便不受外物的

迷惑。对于这种超越性来说，经验现实愈是专横，艺术就愈加强调崇高的契机。随着形式美黯然失色，似乎崇高仿佛是在现代艺术中唯一幸存下来并且继续存在下去的传统美学观念。

甚至在"艺术宗教"（art religion）中（即艺术自我扩张为一种绝对），存在着真理的内核。艺术宗教坚决反对游戏，或任何带有非崇高味道的东西，因为它正好发觉其中有一种默许精神霸权（hegemony of spirit）的倾向。齐克果从主观主义立场出发而宣称的"审美严肃性"（aesthetic seriousness）就折映出崇高的传代物；这便是通过作品转向由作品内容所产生的真理性。崇高的发展上升与艺术应展露而不应"掩饰"其根本矛盾的要求是一致的。调和不再是冲突的结果；审美的唯一目的是要详细阐述这一冲突。归根到底，这意味着崇高成为潜在的了。就传统的崇高概念而言，崇高作为一种无限的存在，因相信否定会导致肯定而被激活，那么对旨在于不可调和的矛盾背景下取得真理性内容的艺术来讲，这就要另当别论了。

诸游戏范畴曾一度衰落。最迟在 19 世纪，一种颇有声誉的古典主义学说以与瓦格纳唱反调的方式把音乐界定为一种活动音响形式的游戏（ play of moving form of sound)。这与那种广为接受的观点是相符的，该观点强调音乐过程与发生在万花筒（19 世纪德国沉静简朴艺术风格时期的一项精妙发明）中的光学过程的相似性。断然否认这一观点是没有必要的。交响音乐中衰退的领域的确类似于万花筒式的比喻表达方法，筒中一系列稍有变化的形象突然之间散了架，接着又呈现出另一品性的新系列。无论怎样，音乐所独有的东西乃是不明确的概念特质；单凭音乐特有的手段加以变化和连接是颇为确定的。音乐之所以获得内容，那是因为它赋予自个一种界定特征的总体性（totality of defining characteristics)。此乃形式游戏的观念为何非要明快而简略地把音乐一带而过的缘故。

在艺术炫耀其崇高性之际，听起来有些空空洞洞；当艺术孜孜不倦地游戏之时，便退化为它从中诞生的那种平凡状态。

由于艺术变得更富有动态性，并且逐渐地将自身界定为行动，于是，游戏也假定包含着更为重要的意义：在贝克特之前的半个世纪，德彪西给其主要的管弦乐作品取名为《游戏》(Jeux)。然而站在游戏的高度来看，深刻而严肃的批评与整个精神性（inwardness）领域，和精神性本身一样都是意识形态上的，因为这种批评为了自身起见而证明愚笨鲁莽的参与或生搬硬套的活动是合理的。崇高最终还会转化为它的对立面。最好还是全面停止谈论崇高。可以说，崇高这个术语已被艺术宗教的主教们那迷惑人心的做法腐蚀讹用到面目全非的地步了。历史急不可待地采用了这一宣言：崇高只是回避荒诞事物的一个步骤，就像历史在命运遗弃了拿破仑（Napoleon）之时也急忙采用了他自己提出的这个名称一样。这一用语原本是用来揭示风格的宏大壮观和膨胀性复制的——即因为不能如愿以偿故而向行人和喜剧事物大开方便之门的膨胀性复制。实际上，那一宣言所引起的反感也发生在崇高的观念中。崇高被看成是人的伟大，而人即是精神性存在也是自然的治理者。然而，一旦崇高的体验最终使人自己意识到他是自然的，那么就有必要将崇高再次加以概念化。甚至在康德详细阐述的语境中，崇高就带有作为经验存在的人是无足轻重的和稍纵即逝的色彩，而人就是要鲜明地突出普遍特征的永恒性，也就是精神。无论怎样，倘若精神被降低到其自然的等级的话，那么个体的毁灭就不能再被说成是精神所取得的一种肯定性的否定或废弃了。随着个体身上的可理解性占据优势（该个体的精神不为死亡所动），人便自我吹捧，从而凭藉精神全都摆出一副绝对的架势。其结果，人成了现代艺术的笑柄——这是一出有关悲剧性个体的大喜剧，于是将崇高与游戏混为一谈。

崇高标志着神学对艺术作品的彻底占有，这种占有通过死亡来为生命的意义进行最后一次辩护。走向衰败的神学并非艺术所为；艺术也无法改变神学的命运。人们会争辩说，康德把崇高限定为对自然的一种感受的理由在于：他尚未体验过伟大

的主体性艺术。但是，康德创立的崇高学说中也有某种东西可使这种异议失效。康德学说中隐含着这一思想，即：崇高与艺术的虚幻特质是不相容的。（这令人油然想起海顿关于贝多芬是位乐坛巨子的评说。）当资产阶级艺术最终企图获得崇高、从而使自个完全成熟时，正是凭借这种认识，崇高便趋于自身的否定。神学本身不愿被整合到艺术之中。崇高作为幻象是某种荒诞的东西，实际上有助于真理的中性化。托尔斯泰的《“克罗伊策尔”奏鸣曲》（‘Kreutzer’ Sonata）对艺术的这种发展表示痛惜。似乎可以证明主观感受美学的弱点是：这些潜在的情绪是虚幻性的。实则不然。感受是实在的。虚幻的东西乃是审美对象本身。康德对艺术中的崇高所采取的禁欲主义态度就是一种对批评的客观预示，这些批评是针对英雄式古典主义的，并且最终酿成了成就显著的艺术。通过把崇高置于对纯粹巨大的惊恐之中，也就是力量的维度里，康德背叛了与支配作用的纯粹共谋关系。艺术，在另一方面，必须设法改变这一立场，以期揭示出崇高观念的真正实质。

康德已经意识到，崇高恰恰不是本身量度的巨大。他正好是根据精神排挤自然之优势的抵制作用来界定崇高的。崇高感并非是由现象于倾刻间唤起的。高山峻岭是崇高的，这并非在其压倒人类之际，而是在其激发起空间意象并且吸引观众成为该空间组成部分之时，这一空间并不束缚或禁闭其占有者。极端的否定性与崇高所提供的幻象是同样无遮蔽和非虚幻的，因而成为崇高的继承者，而且也是喜剧因素的继承者。这两者是同一的。喜剧因素原本充满着一种软弱无力之感，无足轻重之感，想成为多样化之感。它多半是在保护既定的权威。琐碎的东西之所以是喜剧性的，是因为它不言而喻地想要成为相关的东西，于是站在了敌对的一方。今天，我们知道那种敌对本身是多么的琐碎，其力量和伟大的伪装是多么的空虚。在现代艺术中，悲剧与喜剧没有立足之地；不过，它们作为行将消亡的样式，的确继续影响着艺术。

第 11 章

一般与特殊

1. 唯名论与艺术体裁的消亡

悲剧与喜剧范畴所遭受的命运或下场标志着审美体裁（aesthetic genres）本身的衰落。自从中世纪的秩序被打乱以来，艺术一直受到唯名论（nominalism）全面发展的影响。今日的艺术已被剥夺了诸如典型这样的一般概念，往日的艺术也开始以追溯的方式承受着类似的剥夺。克罗齐（Benedetto Croce）在艺术批评方面的经验，向他暗示出每件艺术作品不得不像这句英国话所说的那样，“按其自身的价值”予以评判。那样就表明唯名论已进入到理论美学领域。实际上，或许从来就没有一件重要的作品在各个方面皆与其体裁相对应。巴赫（Bach）是其他作曲家抽象概括出赋格曲式（the fugue）创作

法则的源头，但他本人并未谱写出一首与序列模式完全一致或极其相似的插曲；最终，偏离图式法则（schematic rule）的需要便参合熔汇到音乐学院的法则中去了。克罗齐学派的美学唯名论，是黑格尔有关一种抽象总体诸辩证阶段之要旨原理的必然结果。遗憾地是，克罗齐采取简单取消而非取代类型和一般性整体契机的方法来冲淡黑格尔的辩证法。这与他的整个倾向是相一致的，他倾向于使其对黑格尔的重新评估适应于当时盛行的实证主义发展理论学说。

诚如各类艺术在艺术领域没有完全消亡一样，类型与形式也不会在其所属的艺术部门消亡。毋庸置疑，古希腊悲剧便是诸多范例之一，是某种与调和了的、同神话一样基本的事物的积淀凝聚（precipitate）结果。个体化原则（the principle of individuation），在压缩审美特殊化或个别化（aesthetic particularization）的同时，其自身当然是一个一般概念。另则，该原则内在于寻求解放自己的主体之中。总而言之，它包含一种一般概念，一种内在而非超越诸特别殊相的精神。主体与个体之间的空隙或裂缝只是在哲学反思的后期阶段才表露显现出来。此际，其潜在的意向是要把主体提升到一种绝对（an absolute）的位置。类型与形式的重要意义方面可见诸于对其材料的历史要求之中。

譬如，赋格曲与调性关系（tonal relations）相关联：在取弃程式之后，调性处于优势，赋格曲成了模仿性音乐实践活动所追求的目的。各种特定的方式方法，诸如对一首赋格曲作出现实的或调性的回应，只有在传统复调音乐（traditional polyphony）从取代调性的相同音量的角度来重新界定其目的时才构成音乐感，而重新界定的结果则将调性整合在传统复调音乐的空间之中，同时还给对位与和声思想（contrapuntal and harmonic ideas）留下发挥的余地。于是，赋格曲式的所有属性或特征，在潜在意义上可从隐藏和运作于作曲家背后的那种必然性中衍化而来，在音乐转向调性表现手法之后，赋格曲便是

一种具有高度组织性和理性化了的复调音乐形式。它不仅仅是一系列特殊细节的实现过程，尽管没有这些实现过程它也不成其为自身这一曲式。因此，从模式中获得解放是由这种模式本身所注定的。其后，在无调性主义（atonality）的庇护支持下，某些属于赋格曲性质之组合成分的基本要素开始给人以虚假的印象，因为这些要素已失去了自身的目的。赋格曲中第一和第二主旋律（dux and comes）[①]间的差异，答复应对的老一套结构，以及有助于返回基调的加快结尾段（stretta）等等因素便是例子。时下，个体作曲家一方对表现方式的那种变异分化与起伏波动的需求，涉及到比赋格曲式更多的东西。然而除此之外，赋格曲也变成一种客观上无用的形式。倘若哪位当代作曲家不顾及该形式已遭废弃这一现实而依然故我地使用赋格曲式，那么，他就得采取一种构成主义的方式，从而使赋格曲那赤裸裸的理式得以突出强调，使其具体性得到相应的冲淡弱化。对其它形式来讲也是如此。无论怎么说，一种已知形式的构建过程通常是一种好像或仿佛现象，是一种经由多种运动变化的过程；最终，它将促发这种形式的毁灭。在这方面，历史态势具有普遍性相（universal aspect）。赋格曲只是在时间长河的某一特定时刻转化为束缚人们的桎梏。形式经常具有激发艺术家灵感的能力。总体主题作品，以及音乐的具体描述，均是以内在于赋格曲式的一般性（universality）为前提的。莫扎特的《费加罗婚礼》（The Marriage of Figaro）也是如此。如果这部歌剧没有探索到歌剧所要求的东西，那它也永远不会成为现在这副模样，这意味着一种对歌剧本身为何物的问题所作出的答复。另一例则是：勋伯格在有意无意之间，承继了贝多芬关于如何以妥贴的方式作一部四重奏曲子的思想，扩展了补足对应部分，结果使音乐材料完全发生革新。对一位艺术家因其创造性而大加颂扬或将其美化的作法是不合适的，因为这会把他

① 一首赋格曲中的第一和第二主旋律。——英译者注

降低成一位发明者，而这种身分与他本人不符。大凡创造真正权威性形式的人，都知道如何充实这些形式。

克罗齐对美学领域中的繁琐哲学与陈腐的理性主义残余部分漠然视之。艺术步其后尘。但克罗齐作为一位本质上的古典主义者，对此颇为反感。他没有意识到对唯名论的需求并非源自反思，而是发轫于艺术动态（这些动态趋势也是一般概念，但与类型那种一般概念不同）。自古以来，艺术一直试图赎救和促进特殊概念的发展。在随处可见的完成作品中，特定性（specifity）被推向极限。即使审美体裁的基本概念从规范的形式不断出现，但它们可能总是受到说教性考虑思索的激发，而这些思索则反映出一种欲望，一种从重要作品中概括抽象出一般特征以便取得判断其他作品之基本标准的欲望。当然，这些特征未必就得是那些作品中最为本质性的东西。但是，一种体裁可以说是个体作品之真实性（authenticity）的组成部分。

唯名论的发展态势与反概念的艺术概念（anti - conceptual concept of art）的勃兴不完全一致。辩证法也不能一笔勾销沿着类似象征主义之朦胧隐晦方法路线发展的一般与特殊之间的区别。内在性的艺术唯名论，个体化原则，并非一种经验性事态，而是一种定向性指令。在一方面，它会促进特殊个性化以及个体作品之根本性精心制作的发展。在另一方面，它组成了一系列对特殊作品来讲的一般参照对象，从而捏造出艺术与其周围未经加工的和难以名状的现实之间的分界线。简言之，个体化在相同的程度上既有倒退的一面，也有促进的一面。这方面的原型范例便是资产阶级时期小说的兴起，小说全然是一种唯名论的因而也是一种悖论性的艺术形式。现代艺术之真实性的大量丧失正是由于这一现象。一般与特殊之间的关系要比唯名论态势所意味的简单的多。但也不像传统美学所说的那样微不足道，即：一般将自身化为特殊。唯名论与共同特征之间都过于巧合的选言判断（disjunction）是无效的。对此必然提出

双重的的反驳：首先，存在着带有自身目的论的客观类型与典型；[①] 其次，我们非但不能依赖体裁，反而要对其发动攻击以便揭示出其力度和可能的意义。形式的历史是一部主观性的——也就是形式的先驱或原本——最终由形式完全吸收的历史。即便巴赫借助或依赖其音乐前辈们遗留下来的基本原理生产出赋格曲式，即便赋格曲是巴赫本人脑力劳动的产物，即便它作为一种曲式在巴赫身后不再具有重要意义，但是，巴赫生产赋格曲的过程则是一个完成尚未成形的或部分完成的曲式过程。在此意义上，他的作品已被客观地确定了。他的成就在于使已经存在的某些趋势动向得以告成或完结，从而克服了他在其他形式中所发现的不连贯现象，诸如像坎佐那（canzona）和利赛卡（ricercare）这两种曲式，就存在着亟待解决的不连贯现象。

诸体裁与特殊性都是辩证的。若抛开其短暂瞬变现象不计，它们则与柏拉图的理念具有某些共性。艺术作品愈是真实，就愈是紧紧追随内在连贯性的各种客观要求。连贯性属于一般概念。主体的力量是它在一般概念中的参与（methexis）功能；主体自身则无能为力。形式继而支配着主体，一直到诸形式与特定作品的连贯性分别开来为止。随后，主体打破形式，这一方面是从连贯性考虑，另一方面是因为客观情景需要如此。每件作品只是附属于某一体裁，但并非适当妥帖。作品若与体裁之间存在冲突，那会取得更大的成果。从历史上看，体裁经历了几个发展阶段：从（旧体裁的）合法设立阶段，途经（新体裁的）创造阶段，到（体裁本身的）毁灭阶段。

一件作品愈是明确定型，就愈加忠实地实现了所属的类别：特殊即一般这个辩证的格言在艺术中有它自身的根基。康德率先认识到这一真理，可他随即贬低了其重要意义。从康德

---

① 哈尔姆（August Halm）曾在音乐社会学里强调过这一点，而他本人却被不公正地遗忘了。

的目的论观点看，美学中的理性担负着论断整体性（totality）与同一性（identity）的任务。在康德看来，艺术作品完全是人工制造的，因此没有任何非同一性的东西。鉴于先验哲学将目的性观念置于认知主体的认知范围之外，因而艺术与艺术主体是彼此相异的；可以说，艺术使得目的便于把握。康德在描述特殊事物中的共同特征时，似乎将其当作某种先前设定的和谐，并得到天才构成物（construct of genius）的担保。它总是隐而不露的。个体化在其最为简单的意义层次上，是关涉艺术将自身与一般事物拉开距离这一事实。也就是说，艺术极力使自身个体化的这一事实使得一般性成了问题。康德深知这一点。假如艺术被视为潜在和谐的东西，那么它从一开始就注定要以失败告终。但若将它抛弃以便重新获得的话，那就难说它是否能真正返回。除非个体化现象在其发展过程中转化为一般事物，也就是在没有那种于紧要关头突然出现以扭转局面的人的干预下实现这种转化，那么就会确确实实地丧失艺术。艺术作品若要获得成功，这便是唯一的出路，尽管失败的可能性即便在这里也是在逐渐增大。长期以来，求助于先定体裁之一般特征的做法已无济于事。相反地，当今与其截然相对的激进式或极端特殊化策略，面临着接近于完全偶然和冷漠状态的危险。在此两极之间，并无相互妥协的中间道路可走。

2. 古代审美体裁评述

审美体裁的观念可追溯至古代。那时的艺术本体观（ontological view）与审美实用论以一种现代人难以真正赏识的方式混为一体。众所周知，柏拉图对艺术所做的那些变换不定的论述，就是以他认为艺术是否对他的理想国有利或有害而定的。亚理士多德的艺术观也属一种效应美学观（aesthetics of effect），但更富启发性和人化特征，这至少是因为他强调突出

了艺术对个体情绪的影响。这与古希腊人本主义时期资产阶级私生活的历史发展是一致的。

柏拉图与亚理士多德所强调的那些艺术效应即在当时也许是虚构假设的。尽管如此，体裁美学与实用主义美学之间的联合并非像初看时显得那样荒诞可笑。潜伏在各种本体论中的因袭主义特色（conventionalist streak）为实用主义提供了方便，该现象被理解为一种基本的目的导向（a general orientation to purpose)，而个体化原则不仅与体裁背道而驰，而且抵制艺术从属于一种盛行的实践活动。潜心于个体作品的结果便导致了超离体裁后对作品内在法则或规律似的（lawlikeness）东西的认识。由于作品日益被视为单子（monads)，它们便失去了对外部世界的那种惩戒性影响。唯有当戒律内化为作品自身的法则，艺术才能使自个摆脱这些原初的专制性特性。专制性态度与强调保持体裁纯正无损的做法是完全谐调一致的。《极权型人格》（The Authoritarian Personality）的研究成果使人们熟知极权型的人们将不受管辖的具体性视为不纯正的、被玷污了的东西。这种被谓之为“不容忍歧义性”（intolerance of ambiguity）的特点，见诸于所有艺术和社会的层次或等级系统。

是否允许在谈论古代实用主义时不歪曲古人则是一个开放的问题。除了其他用途之外，实用主义作为一种方法，旨在根据理智创造物所具有的真实效应来衡量评估这些创造物；该方法预先设定内部与外部的分离，个体与集体的区别，这虽然可能在古人那里已经存在着，但却没有简明的形态以便在后来的资产阶级赞助下可供采纳。古时那些集体规范缺乏当今集体规范所具有的那种中心性（centrality)。无论怎样，当今存在一种强大的诱惑力，诱使人们要在时间跨度极大的定理之间架起桥梁，而毫不顾及这些定理之约束特征的不变性。柏拉图要对艺术施加约束的思想是显而易见的，这样就得坚持从本体论角

度（ontologically entêté）①来对其加以详尽说明，而且要论证柏拉图所意指的某些相当不同的东西。

3. 哲学史与常规

远在艺术觉悟到体裁（鉴于它们开初就属于人工的或常规性范畴）会消亡这一事实之前，哲学唯名论的前进发展就已取消了一般概念。体裁美学在唯名论时代得以幸存，并且能够在德国唯心主义哲学阶段占有一席之地。铸成这一时代错误的原由无疑在于亚理士多德在此阶段依然享有权威的缘故。另一原由兴许是因为下述观念：所有对科学的拒斥做法均可寄托于艺术这一非理性的特别领域之中。最后的一个原由很可能是，当时人们担心理论思想若不把握或围绕着体裁的话，就难以避免审美相对论，而相对论因与极端的个体化相提并论故而成为倍受诅咒的东西。在此情景下，常规体裁即便已经失去自身的力度，但却继续吸引着人们。这便是为了进步所不得不付出的代价。常规体裁犹如权威的余象——这对艺术来讲是一个最大的难题。艺术不可能认真地对待这些余象。这种无能现象反倒成为难以企及的真正狂欢的一种代用品。代用品式的狂欢是审美游戏之衰弱因素的避难所。由于失去了原本的目的，这些常规日后起着面具的职能，这些面具转而成了艺术的先祖。因为，从严格的意义上讲，所有艺术从其客观化或外化的角度来看均是对面具的缅怀追忆。以派生的方式被人援引和歪曲的常规，在下述意义上属于启蒙范畴，即：它们通过在游戏中使面具复兴的手段来抵偿巫术面具，虽然常规时时对自身加以肯定，从而成为整个趋于约束倾向的组成部分。

概而论之，常规与体裁唯社会之命是从。但是也有这种例

① Stubborn（固执）．——英译者注

外：女佣人喧宾夺主的介绍属于反叛行为，尽管这是从一种相当无害的意义上讲的。总的说来，假如没有这些常规的话，艺术为了保存其自律性而与原原本本的经验现实所要拉开的距离将是永远难以实现的。无人趋向于把艺术喜剧（commedia dell'arte）不当作（譬如）一种自然主义的艺术形式来看待。顺便提及，这种形式是在封闭社会的最后阶段出现的，从而提供了一种与艺术能强化其抵制潜力之现象相对立的客体。尼采（Nietzsche）是坚决反对唯名论的，对进步的艺术技巧也同样坚决抵制或视而不见，有鉴于此，他对常规的辩护免不了会出现错误的环节。他曾把常规误解为实际意义上的合同，由于人们曾经讨论过这些东西，所以也可将其毁掉，这就忽视了凝结在其中的历史必然性。尼采通过下列方式贬低了常规的重要性，即：他一方面参照纯游戏的因素对常规加以分类，与此同时，他又以一种理论上蔑视的态度对其加以辩护。正因为如此，使得这位天才误入歧途。在他那代人中，尼采是最为复杂的人物，他无法避免与审美保守主义联合行动。其结果，他最终不能区别形式层次（levels of form）。

特殊化的假设对消减审美距离（aesthetic distance）起着负面的影响，于是便将自个与现存的秩序结成一体。由此导致的庸俗性（vulgarity）不仅有悖于社会等级，而且倾向于在艺术与拙劣粗野之间制造妥协。在凝结成艺术家所使用的形式模态之后，常规便发挥着作品之稳定因素的职能。出于同样原因，常规阻碍艺术对外在生活的模仿。它们所针对的东西既外在于主体，又相异于主体，提醒主体注意其局限性以及其偶然性的那种不可言喻的特质。鉴于主体获得了更强大的力量，社会精神秩序的思想便逐渐失去重要性。如此一来，主体与常规之间的关联就显得微不足道了。导致常规消亡的东西正是内外之间的分裂。随后，当分离开的主体自由地设定新的常规时，其结果必然是矛盾的——仅仅是一种运动经历——因为它们未提供主体所期望的东西。后来被认同为条件作品之独特品性的

东西，便是最终转化为一种新品性的体裁的派生物。后者是以体裁为中介的。

对艺术而言，类似体裁这样的一般概念既是不可或缺的，也是限制性的。这与艺术近似于语言的特性有些关联。语言既敌视特殊概念，但又关心该概念的赎救问题。其特殊性是以一般概念为中介的；特殊是一般的一个星座。然而语言并不能满足一般概念的要求，假如严格地运用这些概念的话，就好像它们是自在性的东西。语言的所作所为就是凭藉狭义上侧重它想要表现的特殊概念的方式来使用一般概念。这样，语言学上的一般概念在一定程度上是真实的，在此程度上它们易受一种起抵销或补偿作用的动力的影响：①

> "书写文字的有益……效应基于（语言的）秘密。现有许许多多能使语言产生效应的途径。但其共性则在于这种效应从来不是靠传达沟通某种内容而取得的，而总是靠展示语言本身的尊严与实质而获得的。若抛开某些其他有效性形式（例如诗歌和先知预言等）不计，我认为可得出这一结论，即：最大的效应是通过无情地从语言中消除不可言喻的东西而取得的。在我看来，这种消除不可言喻成分的方式与一种严肃的、就事论事的写作风格是一致的；在此风格中，认知与行为的关系是在语言魔术的语境里被暗示出来。我的理想文风，既是讲求实际的，又是高度政治性的，是试图表达语言无法表达的那些东西的。唯有当难予言表的领域表露出其纯正地道的力量，魔术般神奇的火花才会飞窜于言行之间，才会使两者合而为一。惟一能产生影响的方式就是竭力将文字导向沉静缄默的至深内核之中。我不认为文字在任何情况下

① W. Benjamin, Briefe (Frankfurt 1966), vol. 1, pp. 126ff.

> 会比‘现实’行动距离神性之物更为遥远。假若真是这样的话，那么除了借助语言自身的设备（即语言作为纯然的语言）之外，否则语言就无法达到传神之境。如果语言被用作一种手段的话，它就会遍及一切，无孔不入。"

在此段引文中，本雅明所意指的有关消除不可言喻之物的说法，与语言专注于特殊概念之说是同一回事，与拒绝把语言学一般概念设定为直接的形上真理概念也是同一回事。在本雅明的客观性及其普遍性语言形而上学理论与维特根斯坦（五年之后发表的）语言学理论之间存在着一种辩证的张力关系。这一点可以应用于艺术，尽管决定性的修饰语为：语言的本体论禁欲主义是唯一能使不可言喻之物进行言说的方式方法。

艺术性的一般概念在艺术非常接近或近似语言的地方，也就是在艺术所阐明的某种通过阐明而超越此时此地的事物之处，是非常生动有效的。除了艺术被导向极端特殊化之时外，那就是说，只有当艺术阐明唯一被特定作品中的内在详述过程证实为正确的东西之后，这种超越才会成功。艺术的准语言学契机是模仿契机。艺术唯有在它从一般概念转向特定冲动之时，才以一般概念进行言说。艺术既言说又不言说的特点是艺术的一个悖论。这其中的原因在于模仿物——艺术言语的载体或工具——是晦涩的和特殊的，因此对艺术言语来讲既是一种阻碍也是一种机遇。

4. 风格的观念

在一种均衡的状态中，无论常规是多么具有暂时性或尝试

性,[①]它们与我们所说的“风格”的主题是一致的。风格既意指艺术藉此成为语言——风格是艺术中所有语言现象的总和——的内含性契机(inclusive moment),亦涉及到一种强制趋向,所达到的程度使得后者与特殊化相互兼容。人们对风格黯然失色的现象深表惋惜,这实际上是风格应得的下场,因为这种平静的均衡状态在诸多方面都是华而不实的。应当感到惋惜的并非是风格的消失,而是19世纪的艺术利用其权威首创的那些回想起来不像风格的假风格这一事实。通常的情况是,风格的消失只不过是主观上未能实现个体化而已。但是,这种哀叹也有其客观的原因。由于集体效度(collective validity)因艺术而丧失,现实的或想象的——之所以是想象的,是因为艺术的一般性从艺术的阶级性来看是华而不实的——艺术作品如同早期的汽车与摄影一样,未得到详尽妥帖的说明,各自均依赖于马车与肖像之类的模型。

承继下来的准则已被毁弃。自由自在的艺术作品不可能在依然没有社会自由的条件下开花结果。假如它们无论怎样也要一试身手的话,那么就会带有不自由的标记。19世纪主要的美学现象之一便是风格上的翻版或复制模仿。风格复制确切说来是资产阶级的产物,它在允诺自由的同时又剥夺自由。一切都像是在资产阶级艺术家的掌握之中。但在掌握把持的当节,艺术家又屈从于复制。究其本质,资产阶级时代那一贯自律的艺术不可能与前资产阶级的风格观念调和一致。资产阶级艺术继而无视这一禁忌,如此一来便表现出一种根本的资产阶级自由的自律性。无论怎么说,这在艺术中便导致了风格的完全消失。正如布莱希特所言,没有留下任何可供坚持的东西。在另一方面,个人自由创作真正艺术的可能性是相当不现实的,因为个体受到其务必适应的市场的支配。所有这一切将导致一种

① 将‘wie immer schon schwanken’(本来就常常摇摆不定)改为‘wie immer auch schwankenden’(也往往摇摆不定)。——英译者注

复活那些被人遗忘之物的倾向。譬如，位于巴登（Baden）的那些维多利亚时代的台地式房屋是不堪入目的，这些别墅是对贫民窟的拙劣模仿。这些荒芜破败的景象在一个缺乏风格的时代呈现出一种虚假的美学观（aesthetic conception），可这些景象并非真正是一个矫揉造作时代之精神的表现形式。相反地，它们在很大程度上应归咎于艺术领域之外的、以利润为导向的工业的错误理性。资本调动起在其看来是非理性的各种艺术契机，藉此又将它们予以摧毁。社会的魔力既损害审美理性又摧残非理性。

风格评论因风格的浪漫主义论战理想而沉寂下来。假若这种评论达到其逻辑结局的话，那么所有传统艺术都将会成为评论的对象。类似勋伯格那样的真正艺术家，对风格概念持强烈的抵制态度；的确，放弃风格已成为通常衡量激进现代派艺术的一个准则。风格观念从来就没有与艺术特质共存相容过。那些提倡某种风格的艺术家总是风格观念的强烈反对者；因为对他们来说，风格乃是风格与暂时放弃风格的统一。艺术作品就其与风格的关系来看是力场（fields of force）。此说也适合于现代派艺术，在其未知的情况下，风格或许为了响应详尽描述的需求而出现，或许在缺乏任何风格意志（stylistic volition）时出现。艺术作品愈是雄心勃勃，抱负远大，就愈是活泼有力地追求风格与非风格之间的冲突；假如必要，它们甚至可以牺牲成功的可能。回顾已往，人们会对风格报以升华或高扬的看法，那只是因为有些时候风格并未从外部强加于艺术，反而在该术语被黑格尔用来描述古代艺术的意义上具有“实际价值”。风格使艺术作品充满某种类似客观精神那样的东西，并且揭示出特定性的契机，因为客观精神要求特定的事物实现自身。

的确有过一些时候，客观精神未被完全控制，自发的古老冲动不像今天那样被整个管束起来。正是在这些时期，风格具有相对的良好意义。就贝多芬的主观艺术而论，富有建设意义的东西则是奏鸣曲这种高度动态性的形式，与此同时还有维也

纳古典主义后期绝对论的风格，这在贝多芬的音乐艺术中达到了顶峰。再也不能奢望会出现这类作品了，因为风格已被废除了。人们抵制风格，必然激发出混沌的观念，这种观念投射出他们不能遵从其艺术问题的特定逻辑。通常，人们发现对现代艺术的抨击谩骂与明显缺乏理解（有时缺乏基本的实际知识）密切相关。所揭示出的铁的事实是：风格的专制性效度（authoritative validity）是对社会之约束性的一种反映，人类一直试想将自个从这种社会约束性中解放出来，但迄今尚未取得永久的成功。一种强制性的风格是难以想象的，它只有在封闭和约束性社会的客观结构中才有可能出现。

唯有在以风格来专指特定作品中准语言学契机之总和的意义上，风格概念才会适用于单个的作品。即使这些不愿从属于一种风格的作品不得不具有自己的风格，或者，如阿尔班·贝尔格（Alban Berg）所言，不得不具有自己的“音响”。不可否认的是，最近的发展结果倾向于某种精品佳作的趋同现象(convergence)。学院派史学家们所谓的“个人风格”已自行绝迹，因为它几乎免不了要与单个作品的内在的法则似的东西发生抵触。在另一方面，对风格的彻底否定也是勉强称得上的一种风格。作者关于非遵奉主义构成遵奉主义特征[①]的洞见，同时取得了一种自明之理的地位，这种陈词滥调每当遵奉者需要为减轻他们的内疚之感寻找借口时就被端了出来。对所有这一切来讲，特殊与一般的辩证法是同样有效的。在唯名论意义上的那些高级艺术作品包含着对古老的一般概念的回忆，甚至也包含着诸多常规性的东西，这种情况并非一种原罪，而是其语言学特质的结果，因为这种特质在无窗的单子（windowless monad）中生产出一套逐渐转化了的词汇。这样，表现派诗歌便运用了某些关于色彩价值的常规手法，此类色彩价值近似于

① 参阅 T.W.Adorno, Minima Moralia (London 1974), pp.206ff.

康定斯基那本书中所描述的色彩价值。[1] 表现与抽象的一般特征形成强烈的对立，它可能需要类似那样的常规，目的是为了便于言说，此乃表现之本质的组成部分。如果表现满足于单维度的绝对冲动，那么它就难以充分地界定自身，以便能够通过艺术作品进行言说。看起来与其理念相对立的是，表现派到处吸收利用风格似的因素（style-like elements）。就平凡艺术家的情况来讲，这是适应市场的一种途径。在其他一些比较真诚的表象派艺术家身上，这便是那种理念的必然结果。对实现自身的表现派来说，它就得采纳超过这个某物（tóde ti）的诸方面，与此同时它还得抵制其概念的现实化过程。

5. 艺术的进步

对风格力量的朴素信赖与对艺术进步概念的反感是相互关联的。保守的文化哲学家们正在对大量的诡辩法进行调查研究，这样做的唯一目的就是要防止或避免认为艺术激进派是艺术固有的客观倾向之结果的思想。文化哲学家们巧辩进步本身这一观念，是 19 世纪陈旧过时的遗物。这便赋予他们一种幻觉，以为理智的优越性胜过专注于技巧的前卫派实践者。同时也给他们造成了某些蛊惑性影响（demagogic impact）。他们对由文化产业孕育培植出的反理智主义（anti-intellectualism）给予理智的祝福。类似这些努力的意识形态本性使反理智主义重新折映出艺术与进步的关系。

正如黑格尔和马克思所意识到的那样，进步概念更能直接地应用于技术生产力，而非艺术。就其至深的内核而言，艺术

---

① 参阅 Kurt Mautz, 'Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik', in Deutsche Vierteljahrsschrift fur Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, vol.31 (1957), pp.198ff.

与日益增长的诸对抗性的历史动力是盘绕在一起的。艺术进步与社会进步是并驾齐驱、彼此相应的。黑格尔的美学，像其整个体系一样，在根据不变量的思维与自由的辩证思想之间波动游移。在他的美学中出现了这样一种张力，即存在于他那前所未有的有关艺术作为"真理展现"之历史契机的洞见与他对古代美学准则的偏爱之间的张力。非但没有把这种辩证法引申到美学的进步之中，黑格尔反而就此了结。他谈到艺术的消亡，但是却从这种命运中免除了典型的表现形式。这在百年之后的共产主义国家里一直有着深远的意义，因为这些国家的艺术学说（借助马克思的恩赐）折回到黑格尔的古典主义老路上去了。按照黑格尔的观点，艺术一度是精神的适当表现模式，但随后不再是了。这表明他坚信真理的进步，即我们自由意识的进步，这一信念最终变得非常不现实了。黑格尔美学中尚未过时的东西要数艺术是需求意识（das Bewusstein von Noten）[①]这一定理了。另一方面，他对艺术终结的预见在其身后的150年历史中并非成为现实。认为后黑格尔时期的艺术在徒劳无益地竭力保存某种注定要消亡之物的思想或许是错误的。这个时代的上乘产品所占的地位，尤其是那些被打上颓废标记的产品，是不容置疑的。在这一问题上，没有任何必要与那些把19世纪和20世纪的艺术统统当作废物一样丢弃的人物进行争辩，因为他们是从外在的和形而下的角度来看待艺术的。就连运作于艺术本身之需求意识中的至为极端的还原论（reductionism）——即消失与沉寂的情形——仍在继续而未中断，虽然有些差异。

艺术依旧存在且取得进展的原因在于：现实世界一直停滞

① 阿多诺可能会误解黑格尔这个短语的意思，对此可参阅 Jurgen Trabant, 'Bewusstseyn von Nothen', in H.L.Arnold (ed.), Theodor W.Adorno (Munich 1977), pp.130-5.——英译者注

不前。艺术必定要继续存在下去（Il faut continuer）。[①]无论怎样，艺术仍然与黑格尔所称的“世界精神”（world spirit）联系在一起，这便意味着同谋关系，理应受到谴责。假如艺术试图通过废除自身来逃避这一责难的话，那么它只会落入一种缄默无声的约束系统的手掌之中，并且会屈服于野蛮状态。艺术作品受到一定程度的损害，因而试图尽力避免受到谴责。倘若人们片面地把世界精神等同为约束或抑制的话，那恰恰是将其最为显著的方面实体化了。这当然是错误的。在解放运动时期（解放运动不仅仅是瞬间性的），某些艺术作品似乎一直与世界精神密切地联系在一起。从此关联中，艺术作品汲取到鲜活的成份，所有这一切均超出不变性与单纯的安排。在这些作品中，还存在一个开始觉醒的主体，而且自然本性也盛行起来——世界精神在部分意义上迎来了艺术的曙光。

在很大程度上，虽可能有必要于每一阶段借助艺术的真理性内容和批评的态度来对待艺术的进步，但仅仅区别进步的孰优孰劣则没有多大意思；所谓此类进步好，是指其中和适度而言；所谓彼种进步坏，是就其疯狂放肆而论。大自然在这些艺术作品中更为清晰明了地表现出自身未受约束的纯洁性，之所以有人将这些作品斥之为人工的或造作的东西，是因为它们达到了技术生产力的极限；而在那些受到抑制和谨小慎微的作品中，大自然的纯洁性则不如在上述作品中表现得那样明快。后者对大自然的先入之见与大自然的真正主宰力量，不如大自然爱好者与狩猎活动之间那样兼容一致。艺术的进步是不容否认的；但也不必对其大肆张扬。继贝多芬之后，没有出现一部作品在真理性内容上堪与他后期的四重奏曲媲美。但这其中的缘故是客观性的：从素材、精神与技法角度看，贝多芬后期创作的那些四重奏曲享有独一无二的地位，而且即便有一位与贝多芬富有同样伟大天赋的艺术家，也永远不可能复制模拟出这样

① ‘Things must go on’（事情务必继续）.——英译者注

的四重奏曲。

6. 艺术史的非同质性

以普通术语来谈论艺术的进步是有困难的，这种困境来自艺术史的结构。该结构是非同质的（non-homogeneous）。我们至多涉及到某些系列、连续和承传性的东西，它们通常是在社会压力下，其中包括遵从的压力，无一例外地在某一时期发生断裂的结果。时至今日，艺术发展得以继续不断的前提一直是一种相对稳定的社会秩序的存在。艺术体裁的承传性与社会的承传性（continuity）和同质性（homogeneity）是并行不悖的。譬如，我们可以假设，从那不勒斯人到维尔迪（Verdi）、确切地说直到比奇尼（Puccini），意大利音乐听众对歌剧的态度几乎没有发生什么变化；一种类似的艺术体裁的承传性可据中世纪后期的复调音乐得以确证查明，这可以说是以手段与排序为特征的，这也是颇合逻辑的发展结果。

艺术史上的密切连续性与静态的社会结构之间的相应性均表明了一种自律性体裁史的种种局限。每当社会结构发生剧变时，犹如作为公众的资产阶级的出现这种情况，艺术体裁与风格往往会发生相应的剧变。通奏低音乐曲（thorough-bass music），起初是颇为原始和落后的，但却取代了高度发达的荷兰和意大利复调音乐；无独有偶，复调音乐通过巴赫而大力复兴，其来势如同黑夜之闪光效应，但在巴赫谢世后却毫无影响。人们只能周期性地辨别一种从此作品到彼作品的进步过渡。否则的话，艺术史就会是完全先定的了（pre-determined），结果排挤了未知事物的自发性以及对其的探寻。这影响到一些一流艺术家的产生，这类艺术家的发展时常是间断性的，我此处所指的并非那些为寻求安全感而常从一种模特儿转换到另一种模特儿的变化多端的类型，而是指那些执著于自己

的选择的艺术家们。他们往往创作出完全对立的作品——与先前的作品相对立，这抑或是由于他们认为自个已经穷尽了一种类型的诸可能性，抑或是因为他们想要避免落入一种模式的危险。他们中间有些人的全部作品就是如此：后期的作品似乎想要弥补其先前作品所损失的东西。（艺术上的努力总是伴随着这样的损失。）没有一件作品从来就是那种为传统唯心论美学所宣传的作品的整体。每件作品都是有缺陷的和未完成的，是其可能成就之物的唯一断片或未完成部分。这便妨碍着承传性，绘画则属例外，从绘画艺术中的一系列作品里面，艺术家有时开掘出一种概念的尽可能多的可能性。

结构的间断性从起因上讲既非必然，亦非偶然。虽然也许没有从作品到作品的真正过渡，但是，作品的接续次序要从一个依然如故的特定问题角度来看的确构成一种整一性。进步，或否定已知事物的新旧接替，是在如此想象到的一种整一性框架中发生的。先前的作品尚未解决的（或者有时在其所代表的解决方式中首次提出的）问题仍待解决，而有时艺术家的反应则采取一种决裂的形式。甚至连该问题的一致性（sameness）也不屈从于艺术史的包容结构（inclusive structure），因为一个问题时常会被遗忘，或者出现一种并不取代该论点的历史的对立面。通过考察个体发生现象，我们亦可得知一些有关种系发生现象的情况，即：在艺术的承传性发展途径中并无什么可资张扬的东西。革新者与其前辈们相比，对先前的艺术很少有更多的认识或了解；他们往往是对其知之更少。所有美学的进步总是伴随着遗忘以及复归两种现象。布莱希特以致于采取了一种有利于遗忘的实用主义态度，并且争辩说假定的思想史传统只不过是不得不断开的意识形态金链条而已。遗忘诸阶段和记忆被禁之物（在布莱希特那里是指说教诗的消亡）诸互补性阶段，与体裁历史的关系远比与个体作品的关系为大。（这里应当提到对曾经作为自由的表现形式的主观派、尤其是色情诗的禁忌问题。）连续承传性如果是可以构建的话，也只能从一种

大的时间性距离视野角度予以构建。把艺术史说成是一系列波节点（nodal points）或许要比将其视为连续不断的东西更为妥帖。

起码在部分程度上，谈论体裁史是有意义的：如歌剧、风景画与肖像画等体裁史。然而，甚至连这一观念也有其局限。显著的例证要数较为陈旧的音乐中对拙劣模仿和反结构(Kontrafaktur)[①]方式的使用。在巴赫的作品中，真正被发展了的是他的方法，是其音乐的气质与密度；相形之下，通常引人注目的从神圣向世俗的转变以及从声乐向弦乐的演化，若从进步的问题角度来看，都不是那么重要。认识到这一点也就等于认识到唯名论对较为古老的艺术所产生的反作用。以一种直线型方式来重构艺术史是不可能的（谈论现有的和未存在的进步是困难的），这其中的原因均在于艺术的双重性：首先是艺术的自律性（尽管是以一种在社会意义上被确定了的方式），再就是艺术的社会性（social quality）。当艺术的社会性在价值意义上超过其自律性时——当艺术的固有结构与社会关系公然发生矛盾时——自律性则会走向衰败，承传性便与其一道遭此劫难。思想史的弱点之一在于其忽视这种联系的唯心主义倾向。每当一条承传性线索突然折断时，其原因通常在于生产关系压制着生产力，在于没有任何理由去参与社会对这方面的优胜之举。

艺术是以社会整体来调节的，更确切地说，是靠其中的主导结构来调节的。艺术史并非这两种现象之间的一系列因果关系。唯有从艺术的整个态势观点来看，而不是根据个体作品的表现形式而论，艺术史方可称之为必然的。连贯一致的形上历史重构过程是虚假的，反之信奉每件特定作品之独特天才的观念也同样是虚假的，在其看来这是一种超越了必然性领域的天才。务必抛弃提出一种非矛盾的艺术史论之纲要的企图或尝

① 16世纪在教堂合唱中采用了世俗的曲调。——英译者注

试，因为它在本质上委实是时常矛盾的。

7. 进步与把握材料

毫无疑问，材料与掌握材料——狭义上的技巧——在历史地向前发展着。其最为明显的例证就是绘画透视法的创建与音乐对位法的发明。而且不可否认的是，在既定的程序方法中也有进展，这种进展是在朝着日益逻辑化的精制方向运动。在和声音乐时期与现代音乐发端时期之间，和声知觉（harmonic perception）的不断分化便是一例，从印象画派向点彩画派的过渡则属另一例。无论这些领域里所取得的进步是多么显而易见，它并不自然而然地需要艺术性方面也取得进步。从乔托(Giotto)、西马比（Cimabue）到弗朗切斯卡（Piero della Francesca）等人所使用的技巧手段来看，绘画取得了长足的进步；但若因此而认定弗朗切斯卡的作品要比阿西西（Assisi）的壁画略胜一筹将是愚蠢的。隐含在“比……更好”（better than）这种形式中的比较判断，包含一种向外行卖弄学问的倾向。特性的问题只有与个体作品联系起来看才是适宜的，即使关于它的断言或判断陈述总是意味着对其他作品进行心照不宣的评价。作品或许在特性方面从未是平等的；它们究其本质是独一无二的，不能比较的。它们发生互动作用的唯一方式是对立性的：“此作品是彼作品的死敌或克星”。它们彼此比较的结果只能是毁掉双方，以存活来实现其死亡。

论及古代及原始的艺术遗产，即便并非不可能但也难以告知它们应归功于作品的技巧方法还是其客观思想。除非以武断的方式，否则这两者是无法分割的。缺陷有时在于澄明真理性内容，然而历史性的展示力量却能遮蔽真理性内容。这正是艺术史的二律背反（antinomial）现象所在。巴赫最卓越的弦乐作品的皮下结构（subcutaneous structure）只能借助于交响乐

色彩的盛装转化为表象，但他不能随心所欲地使用同类的东西。但若希冀会是另一种情况那是愚蠢的；另则，如果企盼中世纪的绘画具有透视法也同样是愚蠢的；因为该时期的绘画假若真包含透视法的话，那么它们就会丧失其特定的表现方式。

进步会被进步所超越。在现代绘画中，透视法那与日递减的重要性——最终则遭根除——产生了与前透视绘画（pre-perspectiral painting）相应的结果，那就是厚古薄今现象。这些相对应的结果反而具有一种复归的潜力。当进一步掌握材料的趋势遭到求助于原始和过时方法的现代艺术家的贬低与废除时，上述潜力就会显示出来。无论怎样，技巧把握的进步伴随着技巧把握的丧失。

譬如，对一度曾被认为原始而遭淘汰的非西方音乐传统的进一步了解，似乎意味着对位法和理性化——这两个关联密切的特征担负着西方音乐之深刻性与丰富性的重托——使我们的敏感性（sensitivity）变得迟钝起来，反而适应了那些非西方单声部曲调作品特有的细微的节奏与曲调变化。僵化的东西，或西方式听觉认为单调的东西，兴许正好一直是夷国音乐传统中那些变化与差异因素的条件。仪式的压力可能强化了在那些容忍差异的领域中进行区别的能力，然而欧洲音乐则较少需要这些矫正措施，因为上述压力对它的影响较小。相比之下，西方音乐是唯一可以取得充分自律性——一种艺术地位——的音乐，它所固有的意识不可能随意跳出自身，以便去扩展它的层位和容纳别的传统。毋庸置疑，区别能力的确是审美地把握材料的一个方面，因此它与精神化相关联。这种能力是客观把握的一种主观对应物（subjective counterpart），一种探寻可能事物的官能。它使艺术的装备得到改善，以担负其抵制材料把握本身这一重任。

“在自发活动中随心所欲”：这对可能解决审美主宰之二律背反（ antinomy of aesthetic domination）问题的方式来说或许是一个悖论程式（ paradoxical formula）。材料把握意味着精神

化，虽然可能显得脆弱（因为它总受到精神之倾向的威胁，这种倾向要使精神自身与其对立物相比成为自律性的）。至高的审美精神有一种主要描述自身的嗜好，且以牺牲艺术对象为代价，如果要有成熟的精神化，艺术对象的精神就得予以释放。进步的代价是由进步本身付出的。日益衰落的艺术真实性或信度以及不断增长的偶然性感受便是这种现象最为注目的征兆；这些都是艺术为进一步把握材料而付出的代价，此种把握被理解为个体作品之精制化的增强现象。很难决断这种损失是真实的还是华而不实的。对一种幼稚的耳朵来讲，舒伯特《冬旅》（Die Winterreise）中的浪漫曲听起来或许要比韦伯恩作品中的浪漫曲更为真实可信，这是因为前者仿佛表现某种客观的东西，而后者则将艺术本体削减成个体的经验。然而，这种分别是令人可疑的。在具有韦伯恩歌曲之庄严性的作品中，未受训练的耳朵（untutored ear）认定，那种为了客观性而丧失的差别实际上是一种日益增长的、更妥帖地塑造艺术对象之能力的表现形式，这样一来便清除了艺术对象中的所有图解因素——即客观化所关涉的东西。对真正的现代艺术的由衷欣赏消除了偶然性的感觉，这种感觉是在语言遭到毁弃时产生的，毁弃语言的东西与其说是表现作为其组成部分的客观化过程，不如说是主观表现自个。艺术作品在其真实本质转化为单子的过程中不可能不受影响；它们往往会变得无动于衷。对于这种情况不能仅根据其日渐减少的社会影响力来加以解释。有理由提出这样的论说：转入纯粹内在性的作法，剥夺了艺术作品那种对其来说具有本质意义的摩擦力（friction），从而使得艺术作品自身变得无动于衷，成为中性的东西了。尽管会有这种实况，即：当今的抽象画不动声色地展出在总统套间和市政厅里，但这并不能证明是向再现性（representationality）的一种回归，即便像格瓦拉（ché Guevara）这样极为忠诚的激进分子，也受命专门推动促进与客观对象相调和的事业。

最后一点是，进步要比日益增长的技巧把握与精神化运动

意味着很多的东西。从黑格尔使用该术语的意义上讲，这种进步也是精神的进步，即一种与日俱增的、凭藉精神对精神自由的意识。根据把握材料的情况来断定贝多芬是否比巴赫更胜一筹的问题，将会招致没完没了的争论。两者或许把握了材料的不同层面，两者可能并驾齐驱于伯仲之间。有关两者中间谁的艺术地位更高的问题，成了一个争论不休的问题。只有当我们使用真理性内容——主体从神话中获得解放和主体与神话相互调和——作为衡量的标准时，贝多芬才会作为一名更高一级的作曲家从而见出。这一标准要比其他一切标准更为重要。

8. “技巧”

技巧（technique）是用来表示把握材料的美学术语。这在词源学上可追溯到艺术被划归为工艺的古代时期。然而，目前流行的技巧用途则是相异有别的；从根源上讲，它与科学上趋于独立自主的方法的转化是相应的。回顾已往，所有构成材料（和由材料引导）的各种艺术程序或方式均可以说是隶属于技巧。这其中包括中世纪时期那些尚未与商品工艺生产明确分离开来的方式。顺便提及，艺术从来就没有完全切断与中世纪工艺的联系：双方均与资本主义的整合方式（capitalist integration）相对立。从工艺跨入艺术技巧这一进步不同于从工艺发展到工业生产这一阶段，前者并不涉及严格的程序资格条件和机器的引进使用。否则的话，它就会违背艺术的质性目的（qualitative telos of art）。在艺术技巧兴起时，所涉及到的则是自由的增长和有意识的自由决定能力超过手段的增长，这与艺术中传统的工艺导向（craft orientation）形成对照。与整个艺术主旨相比较，技术方面是诸多方面之一；每件艺术作品不仅仅是其诸技巧契机的总和。正如文化卫道士们所争论的那样，有关艺术若只从其如何制作的角度来看就不会得到充分理解的

争论是有道理的，但却是意识形态上的。勿庸置疑，技巧是艺术的要素。技巧彰显和突出了艺术是人工制作产品这一事实。技巧与主旨务必加以区别，但不是以下述方式，即：把超越单纯技巧的东西搁置一边，就好像不是出自它与技巧的互动关系似的。这种抽象方式是意识形态上的。莎士比亚在唯名论上的突破，从而使其在内容领域里朝着世俗的但却是无限丰富了的个性方面发展，这除了其他方面之外，便是一种反结构的、几乎是情节式的[①]、较短场景的安排功能。出于同样原由，这种情节技巧是主旨所强加的，主旨是旧秩序及其意义构成同一性(meaning-constitutive oneness) 发生爆裂的形上经验。蒙昧主义的"思想内容"(Aussage) 观念使主旨与技巧之间的辩证关系得以具体化，从而使其堕入一种简单的两分法中。

就解释艺术而论，技巧具有头等重要的地位。技巧本身引导具有反省能力的人进入艺术作品的内核，当然他也得讲作品所用的语言。鉴于主旨并非人造，故而技巧与艺术的整体不能共处，但是主旨则会再次从技巧的具体应用中推而知之。技巧是艺术作品之迷语中可以界定的修辞手段。技巧是理性的，但却是非概念性的，因而允许在非判断事物的领域中有判断存在。技巧问题是无限复杂的，尽管这些问题在原则上受制于内在的武断倾向，但它们并不总是屈就于明确而不含糊的答案。除了提供衡量艺术作品之"逻辑"的标准之外，技巧还决定何时何处就得把逻辑悬置起来。孤立技巧的作法是错误的，这样作法很可能适合庸俗的传统习惯。作品的技巧取决于作品所涉及的问题以及它在客观上为自个设置的悖论性任务。只有参照这种陪衬物，才能对技巧作出成熟与否的评估。出于同样原由，一件作品的客观问题只能通过考察其技巧构造方可予以确定。除非弄懂作品的技巧，否则就不会理解作品本身，反之亦然；就是说，除非从非技巧角度对作品有某些理解，否则就不

① 将 'episch' 改为 'episodisch'。——英译者注

会搞清作品的技巧。技巧超出个体作品之特定性（specificity）的程度（其结果将导致一般性或单子性），在历史上是变化无常的。但就是在那些被偶像化了的时期，即存在普遍被接受了的各种风格时期，技巧依然保证使风格未达到至上的统治地位，而使其作为其他成分当中的一种输入物介入到个体化的辩证法里面，这种辩证法运作于个体作品之中。

技巧的意义远比没有头脑的非理性使我们相信的意义为大。我们通过考察和凭藉意识来欣赏艺术的方式，便可得知这一点的明显迹象。假设后者或意识在原则上体验艺术作品自身的能力是已知的，那么这种欣赏过程愈是综合性的和多样化的，眼前的作品则在技巧上是愈加复杂的。理解力或知性是随着技巧复杂性成比例增长的。有些人争辩说，意识会辱没伤害艺术。这完全是老生常谈。事实上，只有错误虚妄的意识是有危害的。职业专长（métier）这种东西使艺术一开始与意识相通约，因为其许多东西是可以习得的。当一位教师评论其学生的作品时，他通常总是首先挑剔职业专长欠缺与否，随着学生自行矫正改进，他也就获得职业专长。这些模特儿是前艺术的东西（pre-artistic），因为它们恪守已知的模式和法则。但是，若将技巧手段与其假定要成就的东西加以比较，这些东西确也超越了相关的那些法则。在原始的水平上（遗憾的是有关作曲的教义很少有机会超出这一水平多少），教师总是千篇一律地斥责使用五线谱（parallels of fifths），相反却推荐各种改进了的有关合奏作曲与领唱的方法。然而，除非他是位喜好卖弄学问的人，否则他将会指出五线谱可以相当合情合理地作为一种技巧手段来取得某种效果（譬如在德彪西的作品中就是如此）；的确，除了在调性（tonality）的参照框架内之外，对技巧手段的禁忌或戒律是毫无关联意义的。在此处，职业专长的意义超出了其孤立而有限的范围。对乐谱或素描只要瞥上一眼，行家便能以近乎模拟的方式识别出那一特定艺术对象（objet d'art）是否具有职业专长（metier），无须对其进行分析，只是

凭直觉来感受其形式水平。这当然只是开端，随后务必对作品的职业专长进行实际探讨。职业专长基本上是一种氛围或韵味(atmosphere or aura)，或者说它似乎如此，这与半瓶醋的艺术爱好者们所认定的构成艺术能力的东西形成奇异的对照。韵味的契机（auratic moment）与职业专长结盟——一种显然的悖论。韵味使人回忆起一只手，一只轻轻地、充满爱意地抚摸艺术作品之外形的手；与此同时，这只手还将详尽细致地描绘和软化那些外形轮廓。这是由分析所导致的，反过来又潜在于职业专长中。

与众所谈论的艺术作品的综合功能相比，分析的契机一直被意外地忽视了。作为综合的对立面，分析同那些构成作品之诸要素的经济学有某种关联。无论怎样说，分析与综合相比，对作品更有投射上的内在意义。一名指挥家排练一首乐曲是为了充分地表现这部作品，而非为了单纯地模仿它。如此一来，他是在重演造就这部作品的诸多条件之一。分析对艺术来讲能更多地暗示出职业专长一词所包含的更高一层的意义；例如，在音乐中，潜伏于措词实践（practice of phrasing）背后的音乐“流”（musical ‘flow’）观念，就超越了把音乐当作诸分离节拍的一种核对整理结果的感觉。音乐流也涉及到一种方式，也就是其动力贯穿始终而非突然中断或慌乱地将其与别的东西搅在一起的方式。技巧观念的这一动态性，犹如通向帕纳塞斯山的台阶（gradus ad Parnassum）①，要采取一种案例研究的方法使这一点完全彻底地彰显出来。

人们或许会争论，譬如提出理查德·施特劳斯是位技巧好手而非别的什么这样的论点。当问到阿尔班·贝尔格本人是否认为情况就是如此时，他曾向我指点出施特劳斯技巧的独断

---

① 字面意思是指攀登帕纳塞斯山（Mount Parnassus）的台阶：（1）一种在18世纪用来便于创作拉丁诗歌的词典编辑工作。（2）福鲁克斯（J.J.Flux）撰写的一部专论旋律配合法的教材名称（1725）。——英译者注

性。其特征在于把几多经过推敲的效果堆积在一起，这些效果却与纯音乐术语完全无关：一种效果并非是另一种效果的逻辑发展结果，而且也并不意味着另一种效果。贝尔格对高度技巧性作曲的技巧性批评，似乎无视施特劳斯意想把惊讶原理(principle of supprise）实体化的观点，这种设想就是要把被传统意义上界定了的所有逻辑与整一性悬置起来。因此，有关贝尔格之异议的无关宏旨的争论是似乎有理的，同时，似乎还有理由争辩说，勋伯格乐派的视野使其充满了它对发展变奏曲的要求（这反过来则是一部弄错了时代的、与传统背道而驰的传统主义的作品）。但这种辩解的美学意义微乎其微。贝尔格对施特劳斯职业专长的批评依然在理。如果有人像施特劳斯那样抛弃逻辑，那么，他就不能从事那种各个职业专长必然要推动的精心制作活动。的确，自柏辽兹提出不可预见事物（notion of the unforeseen）的观念以来，间断和跳跃现象一直没有得到过预先计划。当然，在另一方面，这些现象的确瓦解搞乱了音乐逻辑的流动（flux of musical logic)，从而以纯然动态的故作姿态来取代承继连续性。在施特劳斯那里，音乐于概念上是时间性的和动态性的艺术，这种音乐与不能逻辑地组织时间序列的技巧是不相容的。其矛盾并不只是手段之间的矛盾；它延伸到目的本身，施特劳斯对偶然性的赞颂美化就是例证，这种赞美可以说是类似于一种自由的生活（然而在事实上，这只不过是商品生产的无政府状态和这种生产经营者的野蛮行径而已)。

艺术技巧是直线型发展的，而不考虑主旨的观点被一种虚妄的承继连续性思想困扰着。凡在这种思想虚假的地方，技巧进步与解放首先受到影响。无论技巧与主旨的联合是多么密切，智慧（尽管是更新了的智慧）从贝多芬的下述言论中流露了出来。贝多芬认为，诸多习惯上归属于作曲家之天才的效果，事实上只不过是巧妙使用减七度（diminished sevenths)的例证而已。这样如此理直气壮的评价揭穿了所有谈论创造力的老底。正是这种贝多芬式的实事求是态度，不仅适用于美学

幻象，而且适用于幻象的破灭。

技巧，即艺术作品所意欲的东西（尤其是从模仿与表现的角度来看），与艺术作品的真理性内容之间存在着不连贯的现象，对此类现象的感知时常激发起对技巧的种种厌恶或反叛。对技巧观念来讲，独立性和自我参照性（self- referentiality）倾向（在这里技巧完全成为一种自在目的）是内生的或内源的(endogenous)。譬如，野兽派艺术就代表着一种对技巧的反叛。勋伯格也是如此，在自由的无调性音乐创作时期（period of free atonality），他与德国新乐派管弦乐的走红大唱对台戏。与他同时期的音乐家相比，勋伯格更执着于逻辑上一致连贯的技艺风范，但在《艺术教育问题》（Problems of Art Education）一文中，他旗帜鲜明地抨击了盲目信奉技巧力量同所有其他东西无关的思想①。技巧的具体化偶尔生产出趋于"野蛮"、粗野、原始和笨拙之物的矫正倾向。在确切的意义上，现代艺术便是这种冲动的促动推发之物，尽管这种冲动最终不得不与技巧达成和解。如此看来，趋于原始性的动力并非在本质上是退化的或复归性的。

技巧不是信手可得的各种手段的过剩现象。技巧是一种积累起来的适应审美对象之要求的能力。技巧观念有时在节俭性使用手段时，要比在挥霍性使用手段时得到更为忠实的具现。勋伯格《钢琴曲作品第 11 号》（Piano Pieces op.11）的梗概部分由于其方法的新颖性而显得极为笨拙，但在技巧上超过了施特劳斯《英雄一生》（A Hero's Life）这部管弦乐，该曲的乐谱写成那样，结果只能听到其中想要观众听到的一小部分——显然是手段不适合表现其最直接的目的的一个例证，从而给听觉现象带来人们所料想的东西。应用"第二技巧"并且处于成熟时期的勋伯格，很可能回归倒退到第一技巧所达到的水准之

① A. Schonberg, 'Probleme des Kunstunterrichts', in Musikalisches Taschenbuch, vol. 2 (Vienna 1911).

后，技巧在此处便停滞不前了。相反地，技巧那逐渐增长的独立性（这最终在一种辩证意义上暗指技巧）不单单降为纯然的成规或惯例（routine），这并非像追求纯表现的工艺学家们所认为的那样。技巧的确对独立存在有着合情合理的要求，因为它与主旨关系密切。艺术在变革过程中，总是习惯地诉诸于那些原先决定要摒弃的因素。这可在部分意义上说明为什么迄今艺术中的所谓变革或革命运动最终都是反动性的原因。清规戒律有一种倒退特性。这一点也适用于对没有节制的丰富性和复杂性的禁止，从而说明了类似这些清规戒律为何即将消亡的原因。这一点也构成了求实性成长发展的一个层面。在 20 世纪 50 年代中期，当作曲家们厌倦于后韦伯恩式的单面性（one-dimensionality）——皮埃尔·布莱（Pierre Boulez）的曲子《无主人的榔头》（‘Le Marteau sans Maitre’）就是典范——时，那一过程便重复出现，此番是以批评重整旗鼓或别开生面的观念为形式。早在 40 年前，从毕加索的《阿维尼翁的少女》（Demoiselles d’Avignon）一画到毕加索立体画风的这一过渡时期，或许具有相似的灵感。技巧性反感情绪的起伏变化，如同主旨的起伏变化一样，均反映出相同的历史经验。经验乃是主旨与技巧之间的连结纽带。

康德的合目的性思想试图把艺术同自然的内在一面联系起来。这与技巧关联密切。技巧乃是工具或载体——唯一的载体，艺术作品藉此依照一种目的来组织安排自身，这是一种现实生活中没有的组织安排过程。鉴于其自制而冷静的特点，强调突出技巧时常给艺术外行以虚妄的印象。技巧低估了艺术来自日常实践活动的平凡的出处，艺术相当惧怕这一出处。当艺术不可避免地生产出一种幻象，从而以其技巧手段的魔力使我们入迷之时，没有比它更令艺术自身感到负疚的东西了。无论怎样，技巧作为艺术的凝结定形的中介，如此一来便超过平凡事物的水平。技巧确保艺术作品比事实性内容的堆砌意味着更多的东西。这一“更多的东西”便是艺术的主旨。

9. 工业时代的艺术

在艺术的词汇中，类似技巧、职业专长和技艺等等术语均是同义词。它们都表明：艺术那摘错时代的、工艺似的性相肯定是不真实的；这种性相在所有那一切都是单纯朴素的时代，使艺术生命充满一种田园牧歌式的混杂成分。在另一方面，凡在自律艺术严肃认真地想要吸收新产业的做事方式之处，其结果则是浅薄的。下述情况绝非属实，即：批量生产在产业主义的庇护之下正在成为艺术的内在形式。诸如像本雅明等人，则持相反的论点，他们把这一切自鸣得意地等同于侵略者。甚至在电影这样的媒介中，依然存在着产业方面和审美/工艺似的方面之间的种种差异，以此来应对社会经济方面的种种压力。极端产业化了的艺术，会被当作艺术为适应先进的技术生产标准而作出全面调整的结果。然而，在艺术中，对这种总体同化作用来讲，存在一种基础坚实的反弹能力。工业化是艺术走向消亡的终点，但是，在此过程中，每前进一步，都将以牺牲内在精制过程为代价；也就是说，以牺牲技巧本身为代价。这便赋予艺术一种古风的契机，藉此使它失去信誉。几代青年对爵士乐所表现出的那种狂热偏好，是对那种东西的无声和无意识的抗议。与此同时，爵士乐反映出一种矛盾，其表现在于此类音乐在适应（或者说至少是摆出适应的架势）产业的同时，从复杂性角度来看它却无可奈何地落后于艺术与组合生产力。

当今这种趋于把握偶然性的基本态势贯穿于艺术媒介的主要范围。除了别的以外，这种现象还映现出一种企图，

企图在无须屈就于批量生产之工具理性（instrumental rationality）的情况下，避免工艺似的程序中的陈旧过时（如果不是多余过剩的话）性。什么是技术时代的艺术呢？这是个不可回避的问题，尽管“技术时代”可能是个不精确的标签，无

法用来描述当前这个时代。要回答这个问题就得反思艺术作品与合目的性之间的关系。我们知道，技巧方面把艺术作品界定为合目的性的东西。但这不够；艺术作品也应在自身中（而不光是在外部什么地方）有一目的。因此，艺术技巧之所以是"无目的的"，是因为其目的性内在于作品之中[①]。这便忽视了艺术技巧总是以超审美技巧为模式的事实。康德的悖论程式(paradoxical formula)表现出一种隐含在康德学说中的二律背反关系：鉴于艺术作品越来越富于技巧性，鉴于他们与目的性形式的关系日渐牢固和不可更改，它们与无目的性的公设之间的相互矛盾便进一步加剧。在艺术与工艺中，类似椅子这样的产品，是按照某种抽象的空气动力学目的设计而成的，譬如降低空气阻力这样的目的；在此期间，设计者虽然仅仅知道椅子通常并不承受风的阻力。这类艺术和工艺逻辑对艺术本身来讲是墙上的铭文。艺术所不可或缺的理性，是包含在技巧之中的，该理性是与艺术相悖的。并非这种理性对无意识、对艺术的真正主旨或其他任何东西具有一种麻木效应（相应地，是技巧使得艺术适应于无意识）；一件始终具有理性和精制的作品，因其绝对的自律性而常常会抹去艺术和经验存在（empirical being）之间的区别，从而在不直接模仿商品的情况下将自个同化为商品。上述作品与完美无缺的功能性创造物（functional creations）是无法区别开来的，但仅在一个方面属于例外，即：该作品不会有什么目的，这将使它有别于功能性创造物。

审美内在目的性（intra-aesthetic purposefulness）的总体导致了艺术在其自身范围外有何目的这一问题。面对这一问题，艺术不得不让位。重复一遍，这两个命题在我看来仍然具有效度：一是严格意义上的技巧性艺术作品已告失败；二是把握技巧的对立途径独断地导向无动于衷的中性结果。技巧是艺术语

---

① 把'wegen'插在'ihrer immanenten Zweckmassigkeit'之后。——英译者注

言的缩影，同时它也在扼杀这种语言。这便是艺术所无法避免的二难抉择困境。在艺术中犹如在其他任何地方一样，技术生产力的观念不应当被迷信化或物神化，否则，艺术就会成为技术统治的纯然反映，而技术统治则是一种装扮成理性的压抑制约形式。技术生产力量自身并无价值。它们只有涉及到文学、音乐和绘画作品的真理性内容时才有意义。手段的这种合目的性，确切地说，是艺术中晦涩难解的东西。在技术中，目的时常含而不露，看上去甚至并不像是起着判断该技术之准则的功能。因此，19世纪早期的工具技术发明，的确近似于圣西蒙式的技术政体（Saint-Simonian technocracy）。与一种鲜明目的（即一件艺术作品中所有要素的综合性整合）的关联直到后来才出现，当其最终出现后，管弦乐技巧则又发生了进一步的质性变化。解释艺术的目的与手段是非常错综复杂的，因此，从范畴上说明它们双方如何相关的尝试将是危险的。艺术为适应审美外在技巧（extra-aesthetic technique）而作出的调整，是否总是自动地替代了审美内在进步（intra-aesthetic progress）的说法是值得怀疑的。这当然不符合柏辽兹《幻想交响曲》(Symphonie Fantastique）的情况，当我们将此曲与同时期贝多芬的后期作品进行比较时，就发现前者与最早的世界诸美好事物是相对应的。自那时起，对主观调节过程的侵害——确切地说，在柏辽兹作品中欠缺乐曲组合的精致性——与技巧的成长发展是相互联系的，这种侵害对艺术有一种危害作用。事实上，技术性艺术作品并不比某些对工业化作出内应的其他作品更为连贯，前者经常急于求成，取得某种效果，尽管只是一种“无因之果”（ ‘effect without a cause)。

这个所谓的技术时代，一方面是以生产力的特定水平为特征，另一方面则以周围的生产关系为特征。在此时代里，赋予艺术思想以意义的东西，不只是艺术是否与最新技术发展并驾齐驱的疑问，而且还有经验的构成模式如何应变于各种不同的技术以及这些变化又如何反映在艺术作品中的问题。这一疑问

也是关于审美意象或形象的疑问：毫无疑问的是，前工业时代的意象已不可弥补地丧失了，本雅明所说的那句难以继续梦想"蓝色花朵"的话可谓言简意赅，抓住了要点。[1] 艺术借助控制形式的手段，模仿性地适应于意象，并且使意象成为非神秘化的东西。意象完全是历史性的，如果试图以永久不变的意象来取代历史的意象，那将会错失意象的本质。这样做也会抹去人与人之间的具体关系。要想为艺术目前所面临的困境（艺术可能存在吗？如果可能，那么艺术何以能够与他们所说的"目前相关联"呢?）寻找出路，仅使用现有的技术手段是不够的，即使凭藉一种批评性艺术意识来研究证明这些手段是适宜的，那也不够。所需要的东西是种真实可信的经验模式，它能够克服或战胜乞求于错误的直接性的倾向。直接性已一去不返。直接性作为一种审美态度只是在一种形式中依然有效，那就是当它与普遍性的中介联系在一起时才会保持其效度。

当今，在森林中散步的人不得不容忍飞机和噪音（除非他深入林区以避开这种噪音）。其结果，大自然对他来讲不再是客观的了，不再是诗歌颂扬的对象了。更为严重的是，模仿冲动本身已遭到破坏。讴歌大自然的诗或山水诗（nature poetry）之所以成为过去，不只是因为这类诗正在失去它的题材，而且是因为其真理性内容正在消失。这一点有助于解释贝克特和保罗·策兰（Paul Celan）诗作中的无机特征（anorganic features）。这两人的诗不像早期的印象派那样，既不以怀旧的方式回归到大自然这一主题，也不与工业化同流合污，工业化的整合态势往往导致虚妄的诗歌四音节脚韵，并以抒情的方式与这个濒死的痛苦世界达成和解。艺术那种体现未遭剥夺与毁坏的大自然的能力——或许从未存在过——已经丧失，那种体现掠夺自然的工业能力也已丧失。这一双重的不可能性兴许是导

[1] W. Benjamin, 'Traumkitsch', ed. T. W. Adorno and G. Adorno in Schriften (Frankfurt 1955), vol. 1, p423.

致当今审美映象的非再现性的潜在原因。后工业世界的映象是死气沉沉的无机物的映象。作为预知预觉，他们或许希望避免核战争，诚如40年前的超现实派一样，通过描绘巴黎使其免于摧毁。在他们的笔下，仿佛巴黎有奶牛在吃草似的——顺便提及，同是这些奶牛，后来也定居于西柏林市民想象中的主要大道上，他们在轰炸之后称其为奶牛牧场（Kudamm），而不是选帝侯牧场（Kurfürstendamm）。

与其目的相关的是，艺术技巧必然受到非理性的影响，非理性恰恰与美学非理性主义的技巧观相对立。对技巧本身来说，这种非理性的阴影是十分讨厌的东西。普遍性契机固然是构成技巧的不可分割的组成部分，同时也是趋于唯名论运动的不可分割的组成部分。立体画派和十二音调乐曲从概念意义上讲是全称概念；它们在美学全称概念被废除的时代属于基本程序方式。在一种对象化技巧与艺术作品的模仿本质之间所出现的冲突，于永久地赎救转瞬即逝的、附带现象的和昙花一现的事物的努力中，处于重要的关头。这种努力试图强化和巩固上述事物，以期抵制具体化力量的冲击。艺术技巧是西西弗斯（Sisyphus）式的劳役；类似于艺术即特技的观念。这正是瓦勒里学说——一种有关审美非理性的理性学说——的全部内容。顺便提及，将瞬间之物而非永久之物对象化的倾向，很可能是贯穿整个艺术史的倾向。黑格尔肯定错过了机会，忽略了辩证法的真正的时间性内核（temporal core of dialectics）。在整个19世纪，艺术的对象化过程也曾解放了艺术的技术生产力，并且没有一下子完全放弃客观的艺术观念；相反地，它通过赋予该观念以时间性因素的方式，使其更加引人注目，从而超过古典主义时期的作为。如此一来，模仿冲动取得优胜，但其胜利成果是极不正义的，因为绵延和对象化过程是以否定模仿冲动而告终的。这一罪责应当归咎于上述艺术观念；但人们所说的艺术衰落对此不负责任。

10. 唯名论与开放的形式

美学唯名论是发生在形式水平上的一个过程；事实上，唯名论本身成为形式：是特殊与一般之间的中介范例。唯名论对形式所定的戒律结果成为一套实证的规范性指令。对形式的批判是同对诸形式的形式充足性（formal adequacy）的批判相互纠缠在一起的。这一点由开放性与封闭性之间的区别得以证明，这种区别关涉到所有形式理论。

开放的形式是指那些试图与唯名论对普遍性的批判达成妥协的普通范畴。这种批判基于下述经验，即：人们指称艺术作品所包含的那种整一性，只不过是对不可避免的失败进行掩饰而已。一个预定的一般概念在功能上从来不是超常的特殊概念的被动容器（passive receptacle)。形式的永恒普遍性（perpetual universality）与普遍性的涵义是互不相容的；有关静止、丰满和包罗一切的封闭性的允诺尚未得到兑现，因为这一允诺是赋予有别于形式的东西的，而形式的这个他者（ this other of form）是不能容忍将其与形式等同起来的。在形式时代之后，持之以恒的形式不仅是反复无常的，而且还有悖于形式观念本身。一旦形式通过对象化而与其他者（its other）相悖，那它就不再是形式了。巴赫在些许方面是资产阶级唯名论的反抗者，在他的作品中，直觉形式感（Formgefühl）并不在于尊重传统形式，而是在于使传统形式活跃起来；更确切地说，这种形式感在于使传统形式免于冻结或凝却。因此，巴赫的形式感导致了唯名论。小说的情况也是如此。形式感在这里并非是指小说作家不操纵形式本身的能力，而是指作家使形式与艺术产品保持灵活关系的能力，就是说，出于审美享受的同情感，而非单纯地为了迎合需要而屈就于这种形式感。“形式感”意味着对形式问题本性和诸多事实的认识，譬如，乐章的开头与结

尾、绘画的平衡构图、戏剧主人翁婚丧时的舞台仪式等等情况，因其独断性而成为徒劳；也就是说，塑造出来的东西并不符合造型比喻表达法的观念。开放性体裁（它们如同回旋曲一样通常是相当正统的）免除了仪式，并将自己从必然性的谎言中解脱了出来。出于同样原由，这类体裁更容易受到偶然性的影响。

唯名论的艺术作品被认为是以形而下的方式组织自身的，因此不屈从于以形而上方式强加给它的那种现成的组织原理。但这是不可能的事情。举凡限于使用自身手段而成就的作品，均无自我组织和自我限定的能力，任何想要赋于它以这两种能力的尝试必将以拜物主义告终。在美学领域，放任的唯名论会毁掉形式，它把形式斥之为一种精神自在之物（spiritual being-in-itself）的残余。实际上它以事实性告终，与艺术是不可调和的。莫扎特是位具有无与伦比的形式水准的艺术家，此处可以他为例，他的那些形式性的艺术产品是极其大胆的，而且是非常真实的，但却危险地濒临于唯名论形式化解过程的组成部分。

另则，艺术作品属于人为这一事实，与完全陷入个体作品的公设或先决条件是不相一致的。由于是人工制品，艺术作品包含着操作和“上演”的契机，该契机对唯名主义的敏感性来讲是十分讨厌的东西。美学唯名论的历史性二难抉择困境以开放形式的不足而告终（这方面的典型例证要数布莱希特为其剧作撰写说教式结尾所遇到的困难）。在开放形式的整个发展过程中，有一重大的质性飞跃或分界线。在早先一个阶段，开放形式在依然从传统形式汲取养分的同时，也对其加以矫正和保存。维也纳古典乐派的奏鸣曲乐章就是一种封闭的形式，尽管它具有动态性，尽管那种封闭性并不怎么可靠。相形之下，回旋曲则是一种确然的开放形式，这种曲式在选句和“对句”之间有意保持模糊性和波动性。在着手分析乐曲结构成分时，开放与封闭形式之间的差异并非是那么显而易见的。从贝多芬到

马勒，使用“奏鸣回旋曲”这种杂交形式是常有的事，这种曲式把发展部从奏鸣曲移植到回旋曲，从而使开放形式的滑稽性与封闭形式的严肃性得以平衡。这之所以可能，就因为回旋曲式从来不是以鲜明的方式表示要以偶然性为开端的东西，相反地，它总是遵从那种对作为既定形式的灵活性的要求——即一种包含在唯名论时代精神中的适应方式，但同时又使人回忆起更为古老的、有关合唱与独唱之间变化的依然有用的双重轮唱方式。回旋曲要比进而发展了的奏唱曲更加适宜于低廉的标准化，无论其封闭性如何，奏鸣曲的动态性未给典型化留下任何发展的余地。鉴于在回旋曲中幻想出一种伪偶然性（pseudo-contingency)，形式感反过来则要求得到不毁弃这种体裁的保证。巴赫作品中先前使用的形式，譬如他的“意大利”协奏曲中的急板，就比莫扎特式的回旋曲显得轻松一些，且更富有个人卷入的色彩。这种莫扎特式的回旋曲属于唯名论较后时期的产物。

前面提到的那种质性飞跃发生之日，正是开放形式的矛盾修饰法让位于另一种方法之时，那是一种无视体裁而以宗教眼光来观察唯名论结构的方法。在悖论意义上，该结果在本质上比其较少连贯性的先行者变得更为封闭。唯名论代表一种对真实可信性的冲击，因此，与所有被它等同为封建嬉游曲之派生物的滑稽形式相对立。质而论之，贝多芬作品中的严肃性是资产阶级的东西。偶然性（contingency）影响到形式。偶然性很可能是精致过程发展的一种职能。那些似乎是表面的现象，譬如音乐作曲领域的时间消耗，或者克利最佳画作的小型体积等等，都有可能在此找到解释。在唯名论形式危机时期，在时空面前的屈从现象导致艺术收缩成一个无动于衷的几何点。

非正规的行动绘画，以及胡乱拼凑而成的音乐，会把这种屈从契机发展到极端：在这些例证中，审美主体似乎对完成构造偶然事物这一繁重任务失去信心，于是把这种责任下放托付给偶然事物本身。这样做的有利之处也是可疑的，把握不定

的。被假定为从偶然性中提取的形式律依然是无关紧要的，因而也是没有效度的；若从实际意义上看，它与艺术是相悖的。统计资料被用来协助艺术忘却传统形式的缺场——这是一种自责的情境。唯名论艺术作品再三要求指导性帮助，它们务必把这种帮助的介入在原则上加以伪装或掩饰。偶然艺术（accidental art）对幻象进行的那种就事论事的批评自身受到幻象的困扰，诚如一般的艺术作品无法摆脱幻想色彩似的。艺术家经常感到有必要使偶然性和风格化艺术产品服从于选择原则（principles of selection）。修正命运（corriger la fortune）[①]对唯名论艺术来讲属于凶兆。这种艺术的命运不是某种幸运的间歇，而是致命的迷惑力，自从艺术作品采取法律行动来抵制古希腊时期的神话以来，它们一直试图从这种迷惑力中解脱出来。

贝多芬的音乐像黑格尔的哲学一样，深受唯名论母题的影响，他那无与伦比的音乐成就给干预手法（出于形式问题的需要）注入了一种日益增长的自我意识主体的自律性和自由性。从一件自我存在的艺术品角度来看，好像是复归倒退的东西被贝多芬依据其主旨加以合理化了。没有什么值得被称为一件牵制偶然事物的艺术作品。因为根据定义，形式是某物的一种形式，该物绝不允许退化为一种形式上的同义反复。然而，形式与某种外在事物之关系的必然性本身往往会毁掉形式。形式想要纯而又纯，并想摆脱所有异质性，但这是不可能的，因为形式需要异质的东西。处于异质状态的形式的内在性有其局限。同样，在整个资产阶级艺术史上，唯有那些努力是曾经有希望解决唯名论的二律背反问题的，即便不行，也至少可以通过从其否定性的学说中提取形式的作法来改变那种二律背反状况。在这方面，艺术史和哲学史并非是平行的，而是相同的。黑格尔所谓的真理的敞开过程，是在艺术和哲学的层面上同时展开的。

① 字面意思是“改正命运”。这一短语曾经包含“欺骗”或“篡改什么东西”。此处意指后者。——英译者注

11. 建构：静与动

强迫不情愿的唯名论契机去外化自身的需要，将会导致建构原理的产生。建构是这样一种形式：既非从外部强加的现成形式，亦非从作品内部涌现出来的形式；相反地，它源自主观理性对作品的反思。从历史上看，建构的概念来源于数学。谢林率先将此概念应用于探讨思辨哲学的实质性问题，将其用作扩散偶然性和形式需求的公分母。虽然艺术已丧失了客观的一般概念，但它的确依然与冲动的对象化相关。这正是对象化务必功能化的原因。通过打破形式的保护层，唯名论远在这一点实际成为艺术中的实用性因素之前，就已经把艺术暴露在光天化日之下了。思维与艺术都成为动态的了。人们也许会冒险作出这样的概括：唯名主义艺术只有通过内在的生成（immanent becoming），通过艺术作品的过程特质，才能利用对象化这一机会。动态性的对象化，即确定作品为自在之物的过程，无论怎么说，也需要一种静态契机。在建构方面，动态完全转化为静态，因为建构而成的作品无一例外地处于静止状态。这一点标志着唯名论不可逾越的限度。

文学中的动态化原型便是情节观；而在音乐中则是展开观。在海顿作品的展开部中，通常被感知为主观幽默之表现的东西，在一种活动中有其客观的决定性基础，这种活动似乎自身忙碌，但无任何真正目的。在海顿的作品中，特定的音乐母题在追求各自利益的同时，确信——可以说，这是一种残余本体论——它们有助于艺术整体的和谐，而这些母题的喧闹使人联想起那些充满热情但理智不够健全的情节论者的品行。情节论者是愚蠢之魔的后裔。其蠢行反过来又侵入到那些甚至以移情方式完成的、富有动态古典主义特征的作品之中，正像它继续存在于资本主义社会中那样。类似音乐展开部这种手段的审

美功能，是凭借一种由独特事物所激发出来的动态过程来确定作品那直接假设的前提。有一种非理性的狡计可剥去情节论者的狭隘伪装；傲慢的个体肯定自身。在音乐史上存在甚久的表现手段——反复，也体现着肯定与狭隘——之所以狭隘，是因为它重复独特的因而也是不可重复的东西。复杂情节和音乐展开既不是单纯的主观活动，也不是单纯的时间生成本身。它们两者也表现仅为了最终供人消费而放任的盲目生活。艺术作品不再发挥一种抵抗生活的堡垒作用。每一情节，无论是从实际还是比喻意义上去理解，都似乎在讲：这是外部世界何以如此的实情。通过描述刻划这个何以如此的状况，艺术作品不知不觉地抓住了某种外在于它自身的东西：其自身的原理，即向对象化的发展运动，是受外在的对立物激发或促动的。这之所以可能，是由于下述事实所致，即：类似情节和展开部这些手段，当被移植到艺术作品中时，便带有那种它们在外部世界所具有的主观对象化特质。如此一来，这些手段抨击着社会劳动中的狭隘性与潜在的累赘性（potential redundancy）。

正是在累赘的部分中，艺术与社会现实不谋而合。一出戏剧，一部奏鸣曲似的资产阶级时代的产品，被说成是工艺似的精巧之作——即由诸多通过动态整合而对象化了的微小母题组成。这其中的感觉在商品生产中得到反响。这种技术艺术程序与属于工业时代的物质程序之间的联系是显而易见的，尽管它迄今一直处于遮蔽状态。当情节和展开部出现或登场时，物质现实不仅以异质生命的形式、而且还以潜在法则的形式侵入到艺术作品之中；唯名论作品自身不知道自己是经济学描述（tableaux economiques）或经济学论文。这一点表明了摩登时代幽默的历史哲学本源。的确，经济活动再生产出外部世界的生活。它是实现一种目的的手段。但这种手段总是不断地征服所有目的，越俎代庖，自立为目的，委实有些荒唐。这也影响到艺术：情节、展开部等诸如此类的活动（甚至包括侦探小说中的犯罪）都倾向于垄断我们的整个兴趣。相形之下，它们所

表示的解决方式总是用蜡纸刻印出来的，都过于富有预言性了。于是，真正的经济生活，一种根据定义是功能上为了他者（functional for-other）的生活，与那一定义是相矛盾的，而且从艺术家的角度来看它自身也变得愚蠢了。海顿是最伟大的作曲家之一，他以谱写终曲或末乐章（finales）的方式揭示出动态的空虚性，藉此为艺术获得了典范性的意义。从人们能够谈论贝多芬乐曲中的幽默感的程度上看，这也属于该范围之中。无论怎么说，这种情节或动态愈是成为一种目的本身——在拉克洛斯（Laclos）的作品《危险的相识》（Dangerous Acguaintances）中就已经达到如此荒唐的地步——就愈是可笑。对潜在的主观影响来说也是如此：它成为贝多芬在达到目的时突发的强烈热情，这种现象表现出对个体化无动于衷的因素。

很久以来，艺术就一直期望一般与特殊的自动平衡是源自这一动态原理。这种期望一直未能如愿以偿。自波德莱尔之后，形式感也把动态原理非神秘化了，并使其弱点得以曝光。波德莱尔作为形式的卫道士和现代生活的诗人，通过在《巴黎的忧郁》（Le Spleen de Paris）中所陈述的东西，表达了这种失望感。在这部诗集里，波德莱尔可随处停笔，读者也可自由地卒读，因为他说“我不愿用没完没了的、没有必要的复杂纠葛来束缚本来就难管束的人。”[①] 唯名论艺术先前是利用动态来组织艺术整体的。既然实现了隐藏在这一功能背后的动机，那么动态就被打上多余的标记。可以说，在上面引用的那句话里，波德莱尔作为“为艺术而艺术”的主要倡导者表示停止抵抗：他的厌恶感使动态原理本身失去信誉，正由于如此，作品进而成为自在之物。艺术规律一直是一种反规律（an anti-law），一种非规律（a non-law）。正如对资产阶级唯名论艺术来讲，形式的静态先验法（static appriority）显得已经过时；现在，

① C.P.Baudelaire, 'A Arsene Houssaye', in Le Spleen de Paris (Lausanne 1968; Edition Rencontre), p.27.

审美动态作为一个整体，也变成陈腐的东西了；这与那种所有生命都受到压制的感觉是一致的，该感觉首先在库恩博格尔（Kurnberger）那里得到过鲜明的阐述，但在波德莱尔那里则得到隐而不露的表现。当前的艺术境况没有什么不同。艺术的过程特质正被拖入幻象批判之中：不光是审美幻象，而且还包括不可改变的现实世界中的进步幻象。

在现代主义中被译成密码的那种对一种艺术的要求，结束了静态与动态的二分法。贝克特不在乎人们通常所理解的艺术形式中的发展，他把自己的任务视为在一个无限小的空间、最终是在一个单维的点中活动。这是一种超静态的建构原理，委实是一条务必继续下去的原理（a principle of il faut continuer）。这也是超动态的，因为它"标志时间"，从而曳步而行，并藉此承认动态的无用性。不可改变的事物的动态所趋向的唯一目的，是不断循环的灾难。贝克特的作品直接正视这一令人不快的真相。

意识把自我祝贺的进步（self-congratulatory progress）的无限性，当作一种由绝对主体发挥得娓娓动听的幻象予以曝光。社会劳动在审美意义上公然蔑视资产阶级主观上哀婉的同情心，因为取消劳动是在能及的范围中。使艺术作品中的动态寿终正寝的东西，乃是取消劳动的前景和冻结的威胁。这两种趋势以客观的方式涌进艺术；艺术无法在这两者中作出抉择。鉴于自由的潜力被社会条件完全毁坏，所以不可能涌现在艺术中。这说明了审美建构的矛盾心理。建构可以完成两件事情：一是能够整理出衰弱了的主体的屈从过程，并通过将绝对的疏远现象注入艺术中的方式来促动张扬这种疏远现象；再就是能够投射出一种得到调和后的未来的意象，这种未来是属于静态与动态范围之外的。在建构过程与技术统治之间存在许多关联，这些关联强化了建构必定属于行政管理化或官僚化世界的这一疑虑。然而，它也许会最终导致一种尚无人知的审美形式，这种形式的合理组织可能表明要取消所有行政管理控制的所有观念及其在艺术中的反映。

第 12 章
社　　会

1. 艺术的双重性：社会现实与自律性

毋庸置疑，艺术在获得自由解放之前较之其后，从某种意义上说是一种更为直接的社会事物。自律性，即艺术日益独立于社会的特性，乃是资产阶级自由意识的一种功能，它继而有赖于一定的社会结构。在此之前，艺术也许一直与支配社会的种种力量和习俗发生冲突，但它决不是“自为的”。此类冲突始终存在；柏拉图在《理想国》(Republic) 中对艺术的责难已经零零散散地反映了这类冲突。不管怎么说，某种根本上与社会对立的艺术观在那个时代还无人有过。简言之，从艺术发展之初一直延续到现代集权国家，始终存在着大量对艺术的直接的社会控制，唯一的例外是资产阶级时期。然而在某种意义

上，资产阶级社会可以说要比先前的任何社会都更加彻底而完全地使艺术获得了整一性。唯名论的发展迫使艺术的社会本质日益昭然于世：在资产阶级的小说中，这种社会本质远比高度风格化的、远离社会的骑士史诗更为明显，更易体察。一方面，不再被强行纳入既定类型的生活经验大量涌入艺术；另一方面，需要从这些自下而上的经验中构建出形式——这两种现象标志着“现实主义”的成长，这里的“现实主义”与其说是就内容而言，不如说是纯然根据审美范畴的标准来衡量的。由于不再凭借风格化原则使艺术崇高化，艺术与其赖以生长的社会在内容上的联系因此变得愈加直接，这一点不只限于文学。在资产阶级之前的时代，所谓的低级也与社会保持着距离。类似集中描写资产阶级关系和日常生活经历的古代雅典喜剧等艺术类型甚至也概莫能外；阿里斯托芬对遁入无人地带的描写并非某种逃避主义的脱离常轨之举，而是他的题材形式的本质所在。

由于艺术总是一种社会现实（因为它是社会的精神劳动产品），于是这种现实特性在艺术日益资产阶级化的情形下被强化了。资产阶级艺术直接专注于作为人工产品的艺术和经验性社会之间的关系。《堂吉诃德》（Don Quixote）为其发端。然而，艺术之所以是社会的，不仅仅是因为它的生产方式体现了其生产过程中各种力量和关系的辩证法，也不仅仅因为它的素材内容取自社会；确切地说，艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。但是，这种具有对立性的艺术只有在它成为自律性的东西时才会出现。通过凝结成一个自为的实体，而不是服从现存的社会规范并由此显示其“社会效用”，艺术凭藉其存在本身对社会展开批判。纯粹的和内部精妙的艺术是对人遭到贬低的一种无言的批判，所依据的状况正趋向于某种整体性的交换社会，在此社会中一切事物均是为他者的（for-other）。艺术的这种社会性偏离是对特定社会的特定否定。诚然，对社会的这种否定，我们发现是反映在自律性艺术通过形式律而得

以升华的过程中，它也有助于意识形态的辱骂活动；艺术与这一骇人的社会保持距离也暴露出一种不介入的态度。务必记住，社会并非与意识形态具有相同外延的。任何社会都不是受到审美形式律指控的完全消极性的存在；即便在其最最令人厌恶的状况下，社会依然能够生产和再生产出人生。艺术不能不把这一方面（与其批判任务一面等量齐观）考虑在内，至少要到此社会过程的自我毁灭态势变得明朗时为止。艺术无法有意识地将肯定和批判两方面区分开来，因为艺术是非判断性的(non-judgmental)。由于摆脱了异律的控制（heteronomous control），艺术已成为一种纯粹的生产生命力量（a pure force of production life）。艺术不得不把这一方面（与其批判社会中的生产力量方面同样重要）考虑在内，因为它也是那些可怕的、为了自身利益而开展的各种活动的一个范例。

艺术只有具备抵抗社会的力量时才会得以生存。如果艺术拒绝将自己对象化，那么它就成了一种商品。它奉献给社会的不是某种直接可以沟通的内容，而是某种非常间接的东西，即抵抗或抵制。从审美上讲，抵制导致社会的发展，而不直接模仿社会的发展。激进的现代主义之所以保留着艺术的固有禀性，就因为它让社会进入了自己的境域，但只是借用一种隐蔽的形式，就好像是一场梦。倘若艺术拒绝这样做，那它就会自掘坟墓，走向灭亡。

艺术中没有任何东西具有直接的社会性，即使在直接的社会性成为艺术家的特殊目的时也不例外。不久以前，具有政治抱负的布莱希特（由于他想继续赋予其政治倾向以艺术性表现）不得不越来越远地离开社会现实，尽管现实正是他的剧作所描写的中心内容。为了解释他所描绘的所谓社会主义现实主义，他就只得采用瞒天过海的三段论推理。结果，他得以脱身，逃避了质询。音乐讲述的故事出自流派，出自作为一个整体的艺术流派。正像在音乐中那样，社会连同它那矛盾的动态仅仅像影子似的映现其中，通过它得以表现，但仍有待辨别，

其他各门艺术也是如此。每当艺术试图复制社会现实时，它所得到的肯定是“仿佛如此”的东西。《四川的好女人》（又译为《四川好人》）（Good Woman of Setzuan）所反映的是布莱希特笔下的中国，其风格化程度毫不亚于《墨西拿的新娘》（The Bride of Messina）中席勒眼里的墨西拿。对戏剧或小说人物的所有道德判断都是无效的；此类判断只有在关系到文学人物所依据的真实的历史人物时才是适当的。有关正面主人翁是否可能有消极的性格特征等诸如此类的争论，事实上是非常愚蠢的，因为这在任何一位不懂戏剧理论的人看来是一目了然的。形式的作用就像一块磁铁，它通过赋予各种现实生活因素以一定秩序，从而使它们同超越审美的存在间离开来。然而，正是通过这种间离（estrangement），它们超越审美的本质方可为艺术所占有。在另一端，则是文化产业的各种实践。它把对经验性细节的盲目重视及其虚幻的照相式附属品，同基于利用那些因素的意识形态方面的操纵或控制联系在一起。艺术的社会性并不在于其政治态度，而在于它与社会相对立时所蕴含的固有的原动力。它的历史地位排斥经验现实，虽然艺术作品作为事物是那一现实的组成部分。如果说艺术真有什么社会功能的话，那就是不具有功能的功能（the function to have no function）。艺术与世俗的现实不同，它否定性地体现了一种事物秩序，其中的经验存在（empirical being）将会获得应有的地位。艺术的奥秘恰恰在于它破解神秘或非神秘化的力量。必须从两个方面来考虑艺术的社会本质：一方面是艺术的自为存在，另一方面是艺术与社会的联系。艺术的这一双重本质显现于所有艺术现象中；这些现象是变化的和自相矛盾的。

2．艺术的拜物性

政治上进步的批评家谴责“为艺术而艺术”的观点，因为

它使纯粹的、自足的艺术作品拜物化（fetishizing）了，而许多倡导“为艺术而艺术”者其实则与反动的政治利益相勾结。艺术作品是社会劳动产品，就此而言，这种指控是有效的；虽然艺术作品受到一种形式律（一种从外部强加的或自我生成的形式律）的左右，但它们还是倾向于将自身与其所类似的东西分隔开来。相应地，每件艺术作品容易被指控为虚假的意识和意识形态。从纯然的形式角度看，艺术作品先于任何对其表现内容的分析，属于意识形态的领域，因为它们先验地设定为一种精神实体（spiritual entity），就好像不受任何物质生产条件的制约似的，就好像原本优越于这些条件似的。艺术作品通过这种方式，掩盖了存在于体力劳动与脑力劳动相脱离的这一久远的罪责。这种脱离现象最终使艺术的本原性崇高转化成一种优越性状态：它是在贬低艺术。这正是要求表现真实的艺术作品为何与艺术概念不完全一致的原因所在。推崇“为艺术而艺术”的理论家们，譬如说瓦勒里，已经指出了这一点。但是，就像任何罪责一样，艺术作品正由于人们揭示出其应受责难的拜物主义特征而未完结，因为在一个完全由社会现实传导的世界里，不存在任何无可指责的东西。艺术作品的拜物特性是构成其真实（其中包括社会真实）的条件。为他者存在的原则看来只与拜物主义相对抗；其实这是一项交换原则，真正的支配隐蔽其中。摆脱压制只能凭借不屈从压制的东西予以表现；残余的有用价值只能通过无用的东西予以反映。艺术作品是事物的全权托管者，超越了支离破碎的交换关系、利润以及虚假的人类需求的影响或支配。与虚幻的社会的整体性相比，艺术那虚幻的自在存在如同一副真理性的面具（a mask of truth）。弥尔顿（Milton）因著有《失去的天堂》（Paradise Lost）而得到一笔微不足道的稿酬，因为在当时那是一件没有市场的商品，是社会意义上的无效劳动（socially useless labour），[①] 马克思痛

① K.Marx, Theories of Surplus Value (Moscow, 1968), vol.1, p.389.

斥了这种现象。马克思对生产性劳动的痛斥，为防止艺术在资产阶级社会中功能化提供了强有力的保护（艺术功能化的逻辑外延必然是社会对艺术的非辩证性的排斥——undialectical ostracism）。

一个自由的社会通常比较超脱，既不受社会虚假成本费用之非理性的影响，也不受功利性手段——目的理性的束缚。这种理想表露在艺术中，并且对艺术的社会爆炸性（social explosiveness）负责。由于各种巫术的拜物现象是艺术的历史根源之一，所以在艺术作品中存在一种拜物特质，它超越了单纯的商品拜物主义，既不能免除，也不能抵赖。从社会意义上说，强调艺术作品中的幻象契机是一种必要的矫正方式，所以也是一种真理性的载体。倘若艺术作品降低连贯性以及伪装成绝对的拜物主义特征，它们会因此失去一切价值。假如艺术作品有意识地使其拜物主义内涵人格化，正像 19 世纪中叶所出现的情况那样，那么，艺术本身的生存将岌岌可危。幻想（delusion）是艺术赖以存在的条件；但艺术依然不能倡导幻想。这便使艺术陷入一种二难抉择的境地，唯有对艺术之非理性的理性知解方可使艺术走出困境。那种试图使自个摆脱拜物主义的困扰故而参与暧昧的政治介入的作品，发现自身经常陷入虚假的社会意识的网络之中，因为它们惯于把事情过于简单化，结果全然不顾地投入到缺乏远见的实践之中，它们对此所做的唯一贡献就是其自身的盲目性。

3．接受与制作

就艺术而言，艺术的对象化，即被外部世界视为艺术的拜物主义特性，是社会分工的产物。这就是为什么我们在确定艺术和社会之关系时，应当重视的不是艺术的接受领域（sphere of reception），而是更为基本的生产领域（sphere of produc-

tion)。要想对艺术作出社会的解释，就必须说明艺术的生产，而不是其影响（在许多情况下，这种影响完全与艺术作品及其社会内容背道而驰，这种背离现象也可以从社会学角度加以解释)。古往今来，人们对艺术作品的反应一直是极其间接的；这些反应与一件作品的特定性并无直接关系，而是由整个社会来决定的。总之，对作品效果的研究无法说明艺术的社会特性。在实证主义的庇护下，这种方法甚至篡夺了制定艺术标准的权力。由于在对接受现象的实证研究中改变了标准，强加给艺术的这种异律性程度，要比所有关于艺术之拜物化(fetishization）的意识形态方面的程度更具约束性。艺术与社会的聚合是实质性的，而不是某种外在于艺术的东西。这一点也适用于艺术史。个体的集体化是对社会生产力的消耗。在艺术史中包含着真正的社会历史，因为社会生产力可从社会中分离出来，并在艺术中获得自立。这就表明了为什么艺术是对瞬间的回忆。艺术保存着稍纵即逝的东西，它将其呈现于我们面前同时又改变了它。这便是对艺术之时间性核心（temporal core）的社会学说明。艺术尽管想竭力绕开社会实践的常规，但仍然是社会实践的一种图式（schema)：每一件真正的作品都是对艺术的一场革命。

不管怎样，如果社会经由审美力量和关系渗入艺术，并且最终消溶于其中，那么艺术这方面则情愿被社会化，也就是说，被社会整合。这种整合并不像进步论者的陈词滥调所说的那样，不是某种盖棺论定式的死后祝福，即那种说这个或那个艺术现象毕竟是恰当合适的之类的好话。接受往往会磨损艺术的批判锋芒，损害其特定的社会否定意义。作品在一问世时是极富批判力的，随后则变得中立起来，因为除了别的东西之外，社会的状况发生了变化。中立化是艺术为其自律性所付出的代价。一旦艺术作品被送进陈列文化展览品的神殿供人祭奉时，其真理性内容便消褪淡化了。在这个行政管理的世界上，中立化具有普遍性。

超现实主义曾竭力抵制艺术的拜物主义隔离现象进入自个领域。然而，超现实主义越过纯粹的抗议行为而成为艺术。安德烈·马森（Andre Masson）与其说是看重抗议行为，不如说是看重绘画的特质，有些超现实派画家则与他不同，他们在丑闻（scandal）和社会性接受之间取得一种平衡，对两者等同视之。最终，类似萨尔瓦多·达里（Salvador Dali）这样的人可能成为某种富人阶层的画家，像拉斯兹罗（Laszlo）或凡·董根（Van Dongen）这一代，他们在这个危机似乎为稳定所取代的时代里以"世故练达"引以为豪。这便使超现实主义死而复生。类似超现实主义这样的现代潮流，一旦它的形式律被突如其来的内容所毁掉，就注定要与这个世界结为同盟：这个世界发现未升华的素材容易相处，因为它们没有批判能力。无论怎么说，在艺术完全中立化的时代里，极端抽象的绘画也会得到同样的下场：非再现性作品完全与大部分社会成员装饰墙壁的思想相一致。这是否也会损害现代绘画的固有特质是不言而喻的。反动分子往往认为这具有损害作用，但也许是虚惊一场。严格依据社会的结构问题而认定艺术与社会之间的关连，其实完全是唯心主义的。艺术的双重本质——其自律性与其社会现实性——反复不断地处于既相互依赖又彼此冲突的状态。在艺术生产过程中常遇到直接的社会经济介入，譬如，当画家与画商签署长期合同后就会出现这种情况，因为这些画商总在寻求风格独特的、某种个性化的玩意儿或商标。

德国的表现派艺术如昙花一现，这可能有其艺术上的原因，涉及到作品的基本思想（表现主义对此依然遵从恪守）和绝妙的特定思想之间的张力关系。这便意味着实际取得成功的表现主义作品寥寥无几。表现主义过早衰落的另一原因是政治性的：它之所以退化没落，是因为其革命性动力未能成为现实，外加苏联开始迫害过激的艺术。参加当时那场未受重视的运动——四五十年之后表现派才引起人们的注意——的作家们，诚如这句美国习语所言，为了糊口而被迫"从商"（went

commercial)。第一次世界大战后幸存下来的大多数德国表现派作家可以证明这一点。在社会学意义上，我们从表现主义者的命运中所学到的东西便是：资产阶级那种应有一个稳定职业的观念要比自我表现的需求更为重要，虽然后者也许激励着表现主义者。在资产阶级社会里，艺术家就像其他脑力劳动者一样，一旦选择"艺术家"作为自己的职业标签，就得被迫去当艺术家。隐退后的表现主义者毫不在乎地选择那些具有销路的主题。对他们来讲，继续生产并无任何审美的必要性，而只有经济上的必要性。因此，战后的表现派艺术产品客观上无关紧要，没有什么意义。

4. 选材；艺术主题；艺术与科学的关系

在调解艺术与社会的那些关系中，题材是至为肤浅、最易致错的一个。我所指的是艺术中对外界或内隐性社会现象的处理方式。今日，认为一尊塑造搬煤工的雕像，从社会或政治角度看要比一尊没有此类无产阶级主人公的雕像更具本质意义的观点，仅仅受到社会主义政体的推崇；这类政体试图利用艺术来达到提高经济生产力的目的。爱弥儿·麦尼埃（Emile Meunier）那尊理想化了的搬煤工及其大体上的现实主义，与一种资产阶级的意识形态是十分一致的，这种意识形态通过证实在普通人中只存在少数优美之士和高贵体格的方式，解除了无产阶级的武装。纯粹的自然主义也经常发现自个与资产阶级人格典型，特别与其肛门变形状况（its anal deformations）相一致。自然主义者倾向于从他所申斥的赤贫与腐化堕落中获得满足。众所周知，譬如左拉（Zola）这位作家，就像空想家一样美化丰产能力，讲起反闪米特人的废话来真是滔滔不绝。在其素材方面，艺术性指控往往是攻击性与遵从性的混合物。1930 年前后所创作的一部带有宣传鼓动风格的合唱作品也是如此；它

被用来表达失业工人不满的呼声。该作品用以表明个人政治色彩（在此情况下，并非是最为进步的政治色彩）是一码事；给作品以“丑的方式演唱”这样的指示则是另一码事，因为一种嚎叫和粗野的艺术态度是否是对现实的斥责或认同这个问题尚未得到解决。兴许只有凭借比喻表达法才会使斥责成为可能。而比喻表达方法则被一种只注重素材的社会美学所完全忽视。使艺术作品具有社会意义的东西正是以形式结构来说明自身的内容。

在这方面，卡夫卡是个范例。他在自己的作品里从不直接谈论垄断资本主义。然而，卡夫卡把矛头指向这个行政管理或受人支配的世界上所存在的糟粕，从而充分揭露出压抑性社会整体的非人性。若与他以小说来描绘跨国公司中的腐化没落等方式相比，卡夫卡的上述作法显得更为有力，更为执著。形式是理解社会内容的钥匙，这一点在卡夫卡的语言中可得到证实，克莱斯迪安式的（Kleistian）就事论事性经常引起人们的注意。敏感的读者会无一例外地辨别出卡夫卡作品中风格性节制与极富想象力的事件之间所存在的对照现象。这种对照所产生的转换效果，使得伪现实主义式的描写将似乎遥远的、不可能的东西纳入十分接近的范围之内。但是，至少对承担义务的读者来讲，对卡夫卡作品形式的现实主义特征的过度的艺术批判，具有一种社会维度（social dimension），因为这些特征看来与一种秩序理想是彼此吻合的，这兴许是一种简朴的生活理想，一种安于现状或逆来顺受的生活理想——所有这一切是一种披着伪装的社会压抑现象。描写那种如此这般而毫无区别之物的语言学图式，是卡夫卡把社会魅力翻译成艺术表象的媒介。卡夫卡颇为明智，戒除称谓，也避免破坏那种魅力。这种魅力执着强大，无所不在，从而界定着卡夫卡作品的空间；由于它是一种先验性的前提，故而不可能成为卡夫卡作品中的鲜明主题。卡夫卡的语言是表现复杂难解的实证主义和神话之构造的工具，只有在此时，该构造的社会性关联变得透明清晰起

来。古老的魅力呈现出一种新的形式，一种神话式的永远不变的形式，即具体化了的意识。后者不仅预料到而且证实了经验性存在的命运长久性，卡夫卡的史诗风格连同其古风特质是对它的一种模仿性同化形式。尽管他的作品先前郑重表示要试图超越神话，但还是昭然揭示了这种普遍的盲目性，那就是社会。这种揭露为卡夫卡的语言所致。在他的述说中，稀奇古怪的东西亦如在社会现实中一样正常。

艺术产品只不过是社会所发生的情况的反刍结果（regurgitations），自以为这种具有第二天性的新陈代谢机能是复制这类产品的真实过程，对此见解，艺术产品只能默然忍受。艺术主题（artistic subject）本身是社会的，而非私人的。无论怎么说，主题成为社会的，既不是借助强行集体化方式所致，也不是通过选择某些素材而为。在一个压制性的集体主义时代，与大多数人作斗争的抗拒力存在于孤独而外露的艺术生产者身上。这种抗拒力已成为艺术的绝对必要的条件（sine qua non of art）；没有它，艺术就失去了社会真实性。[①] 多产的艺术家每当谈及自己时总是部分否定的，这意味着他无意识地遵循着一种社会的一般概念（a social universal）；当他改进和修正自己的作品时，一个集体性主体便站在他的身后窥视，因为主体自身也正亟待改进完善。艺术客观性的观念与社会解放是相辅相成的，[②]后者旨在表明这样一种情境：某种事物依靠自身的力量从社会习俗和控制中将自个解脱了出来。艺术作品不能依然满足于古典主义所特有的那种模糊和抽象的普遍性。它们取决于世界性离异（diremption），也就是说，具体的历史情境——即艺术的他者（art's other）——是它们的条件。艺术作品的社会真实性取决于它们是否正视这一具体的内容，是否将此

① 顺便提及，这并非是说集体的生产形式，比如像勋伯格设想的作曲家创作室就没有用武之地了。依然有用武之地。

② 插入 'verschwistert' 一词。——英译者注

内容同化为自己的东西。它们的形式律就其作用而言不是掩盖分裂，而是考虑如何赋予它以形状。

科学对艺术生产力的发展有着强大的、但却鲜为人知的影响。许多方法都是艺术从科学中借用的。尽管这表明社会对艺术有着相当大的制约力，但它并不证明艺术生产必然具有科学意义。绝然不会。整体构成派也不例外。科学的发现成果一旦影响到艺术，便显示出一种相当不同的样态。我们可以通过分析绘画中视觉透视法则的变化以及音乐中泛音关系的变化来说明这一点。慑于技术的威力，艺术近来才斗胆宣告自己已变成一门科学，藉此来保住自己的狭小地盘。这一声明是华而不实的；它反映了对科学在经验现实中的作用的错觉。

在相反的极端上则有非理性主义的观念，它认为美学原理生来就与科学无缘，该原理是神圣不可侵犯的。这也是错误的。艺术不是某种独断的文化矫正方法或对科学的补充，而是与科学有着批判性的联系。当代的文化科学或精神科学(Geisteswissenschaften)严重缺乏精神，这种匮乏几乎总是与审美敏感性的缺乏有关。从事这一领域研究的人们变得疑虑起来，即便不是喜好争吵不休；每当他们遇到一位会写作的人，总称他是一位非科学工作者或“艺术家”，其目的是想在探寻自己的原则时不受任何烦扰。实际上，思维的粗枝大叶表明：人在分析所研究的事物时缺乏一种辨别的能力。要知道，辨别能力既属于审美范畴，也属于认知范畴，但这并非是说艺术与科学已熔为一体。我们所要指出的是，艺术与科学并非是迥然相异的。循规蹈矩者亦可通过另一种途径来了解这一点：这种人由于不能首先对艺术和科学作出可靠的分辨，于是就不愿意承认在这两个不同的领域里，确有相同的力量在发挥作用。

这一点含有道德意蕴，因为对事物的冷酷无情在潜在意义上也是对人的冷酷无情。确切说来，艺术是否定粗野作法的，那是主观的罪恶核心，与其相对立的一面便是精心制作的理想。正是通过这一点，而不是道德信条的宣谕或者取得某种道

德效果的意图，艺术才成为德行的一部分，并将自个与一种更富人性的社会理想联系起来。

5. 艺术作为一种行为模式

艺术作品的结构无不打上社会冲突与阶级关系的烙印。相形之下，艺术作品所明显采取的政治立场（political positions）是附带的现象。通常，它们受到精心制作的不利影响，最终甚至毁掉了社会的真理性内容。在艺术中，单靠政治信仰（political convictions）总是一事无成。

古希腊的悲剧，也包括欧里庇得斯（Euripides）的悲剧，到底在何等程度上采取各自的立场以支持当时那些猖獗的四分五裂的社会冲突的呢？这依然是个颇有争议的问题。不过，悲剧形式的冲击，是与其神话题材相悖的，它削弱了命运的迷惑力，并以主体性取而代之。在社会政治方面，这一点在同等程度上既证实了从封建家庭状况中循序渐进的解放过程，也证实了在受命运支撑的政治势力与人类进入成年的思想之间委实存在一种敌对关系。于是，历史哲学的倾向性与这种对抗性合而为一，从而成为古代悲剧的先验形式（a prior form）。这后者如果不根据内容来直接处理这些问题，就不会获得实体性。在古典的希腊悲剧中，社会越是很少为人直接谈及，反而越能得到更为真实的描绘。真正的党派偏见，作为艺术作品和人类的一种德行，是隐而不露的，在这里，各种社会矛盾变成了各种形式的辩证法。艺术家们以艺术作品的语言来表述些矛盾，藉此发挥他们作为社会人（social beings）或社会存在者的作用。卢卡奇在晚年甚至也意识到需要沿着这些线索来思考问题。

通过表述这些用其他方式无法表达的社会矛盾，比喻表达法呈现出一种与逃避主义相悖的实践活动的诸多特征，结果把艺术转化为一种行为模式（mode of behaviour）。艺术是一种实

践活动（a type of praxis），无须对其不能直接行动而感歉然。即便艺术想要如此，那也无法做到。当然，就连所谓承担义务的艺术的政治影响也是十分不确定的。艺术家所采取的政治立场，可能有助于界定他们关于流行意识的观点，但就其工作的发展而言，这些政治立场则无关紧要。譬如，莫扎特在伏尔泰（Voltaire）逝世之际，道出一些令人恶心的政治观点，但这对其音乐的真理性内容来讲是无足轻重的，没有什么影响。另一方面，完全从艺术作品（特别在其首次问世之际）的政治意向中提取什么东西的作法是没有意义的。例如，严格依照布莱希特的艺术功过来评价他本人，与另一位只按照布莱希特的政治信条的意味来评判他本人的作法都是同样愚蠢而片面的。艺术中的社会的固有性不等于社会中的艺术的固有性，而等于艺术的本质性的社会关系。艺术的社会内容寓于个体化的原理之中，该原理就其作用而言是社会性的。这一点就说明了艺术为什么单凭自身无法洞识社会的本质，而不得不依赖解释来完成此项工作。

6. 意识形态与真理性

有些艺术作品是完全属于意识形态的，而真理性内容依然能够存在于作品之中。意识形态是社会中必要的幻象，就是说，如果它是必要的，那它必须具有真理性的外观，不管受到什么样的歪曲。通过一种途径，引起社会注意的美学使自个从无艺术造诣（artlessness）和低级庸俗的状态中解脱了出来，该途径与其说是对社会批判的反刍（regurgitating），不如说是对它的反思（reflecting），这种批判的目标则是艺术作品的意识形态层面。

19世纪的德国作家阿达尔博特·施迪夫特尔（Adalbert Stifter）就是一个范例，他尽管有着明显的意识形态目的，但

其作品中依然包含着真理性。在施迪夫特尔的身上，明显的意识形态目的首先是他从题材以及故事可望教育读者的角度所做的反动或逆向选择。另则，就形式而论，他摆出一副客观主义的姿态，着意描写那些微不足道的事物，藉此证明在值得一写的生活中包含着意义的公正。难怪他成了一类高贵的和向后看的资产阶级的偶像。当今，那些在过去经常为他捧场、为其半秘传式的声望提供保证的阶层，已经不辞而别了。然而，施迪夫特尔绝没有死。对这位追求和谐和肯定性的作家，人们确有诸多怨言，但这些都被夸大了，尤其是关系到他的后期作品，在这里，主体性衰变为一种有气无力的假面具，被说成生命的唤起（evocation of life）现象读起来如同一种要与生活保持一定距离的礼仪活动。透过意识形态的古怪性，闪露出异化了的主体所遭受到的被遮蔽和受压制的苦难，从而也显示出现实生活那不甘顺从的本性。一束苍白的光线投射在施迪夫特尔那成熟的散文作品上，好像厌恶那些极乐的色彩似的。它几乎就像一幅铅笔素描，将具有难以控制和干扰性特征的社会现实排除在外，为的是给诗人的世界观和先验史诗观留有一席之地，这两者均与社会现实不相一致，水火难容。在施迪夫特尔的散文中，形式与所出现的资本主义社会之间的差别（这与该散文的意向相悖）提高了表现的价值。他作品中所包含的意识形态的怪癖特征，以间接的方式赋予作品以真理性内容，并且奠定了施迪夫特尔的优胜地位，使他超越了当时一般的说教文学（edification literature）水平，并使他的作品具有尼采所称赞的那种真实可信特质（authentic quality）。他是下述一类艺术家的典范，这类艺术家的诗歌意向——他直接赋予其作品的意义——与客观内容不相一致。在施迪夫特尔那里，内容确是对意义的否定，其实，要不是由于作者首先假定一种伪造的意向性内容（一种后来被作品的特定的构造所取代的内容）的话，也许压根儿就没有什么内容。

诚如施迪夫特尔的作品所表明的那样，肯定性艺术（af-

firmative art）一般会变成一种绝望性密码。相反地，内容的纯然否定性总是混杂着肯定的东西。当代所有反肯定性艺术作品(anti-affirmative works）所放射出的光辉则是一种难于言表的肯定特征的显现，是一种假装自已具有此在性（being）的非存在物的开端。它的此在性宣谕连同审美幻象的瞬间一起消逝。然而，没有此在性的东西依然代表一种允诺，如果它有能力显现的话。存在物（existent）与非存在物（non-existent）之间的关系是乌托邦式的艺术形象（Utopian figure of art)。虽然艺术被逼进绝对否定性的境地，但它从来就不是绝对否定的，这主要是那种否定性所致。艺术总具有肯定性的残余(affirmative residue)。这种残余的自相矛盾本质不是艺术作品固有的东西，也就是说，在作品尚未摆出一副作为社会的存在物的姿态之前，就已经被笼罩在半阴影（penumbra）之中。所有任何一种美都得正视这一问题，即：它在事实上是否是美的，或者，它是否是一个虚假的、有赖于静态肯定特征的宣谕。在某种意义上，对工艺品的厌恶感类似于每当听到一个乐音和弦、看到一种色彩时艺术本身所具有的那种负疚感。艺术的社会批评并不有赖于外在的扪诊或触诊（palpation）方式。相反地，它直接源自审美范围内的诸造型过程（intra-aesthetic formations)。这种增强了的审美感官的敏感性（sensitivity of the aesthetic sense)，往往与社会上对艺术的决然反感结合在一起。

真理性与意识形态并无孰优孰劣之分。两者均包含在艺术之中。这种双重特征继而导致了意识形态的滥用现象，同样也引起即刻兑现的免职后果。它只要向前再迈出小小的一步，就会越出艺术作品中的自我同一性的乌托邦而落入据说是由艺术撒落在我们这个此界或世俗生活（this-worldly life）中的那些天国玫瑰构成的阴沟里，就像席勒那言词激烈的长篇演说中所谈到的那些妇女一样。社会越是公开地朝着更大的极权专制方面发展（这会分配给艺术以及其他所有东西某种特定的功能），

它越会使艺术进入意识形态和抗拒的两极分化状态。这种两极分化现象对艺术来讲可能是有害的。绝对的抗拒包围着艺术，侵害着艺术的存在理由，而绝对的意识形态会把艺术还原为一种浅薄的、专制性的现实模本。①

7. “应负责任”

战争灾难过后，艺术尽管在德国得以复兴，但是现存的艺术除去什么内容或主旨之外就是鲜明突出的意识形态味道。由于艺术与新近的暴行（以及即将来临的暴行）之间存在巨大的差异，于是艺术便背着犬儒主义（cynicism）的骂名。即便艺术表现暴行，但往往转移对暴行的注意。战后艺术中的客观化需要对现实采取一种严谨的态度，艺术的作用每况愈下，扮演着一名野蛮行径之顺从者的角色。对立性的姿态并非使艺术有所改善：这些摈弃客观化并顺应直接性潮流的人们，也是暴行的同谋，不顾他们所应担当的论战的义务。目前，所有艺术作品，也包括那些激进的作品，均带有一种保守的色彩，因为它们有助于强化独立的精神与文化领地的存在，后者那实际上的虚弱无能和同谋关系，连同依然无故的灾难原则是如此这般的明显，令人颇感不快。不管怎么说，这一保守的要素——这在激进的现代艺术中极受重视——不应该简单地予以丢弃。除非精神以某种至为进步的形态得以幸存并继续发展，否则就想象不出有什么能抵制社会的总体性及其全能性（social totality andits omnipotence)。倘若前进发展中的精神未给人类留下后者想要废止的东西，那么这个世界就会陷入长期野蛮的状态，而不会进入一种理性的社会秩序。即便艺术在这个备受操纵的世界上是可以容忍的，如同现在这样，但它由于体现出某种与

① 将‘sich’改为‘sie’。——英译者注

事物的整个安排相抵触的东西，因此是受到压制的。

希腊的军政府明明知道它为什么禁演了贝克特的剧作，虽然剧中对政治一字未谈。这种被认为是艺术的社会偏离现象成为其政治性的明证。真正的艺术作品务必消除所有调和的记忆痕迹——这是为了调和起见。与此同时，无法逃避的趋于一致的张力关系必然与旧式的和解观念联系在一起。确切地说，艺术作品理应受到社会的责难。但是，其中的佼佼者试图赎罪。其幸存的机会取决于这种趋于整合的张力必然具有一种不可调和之成分的要求。假如没有任何以艺术作品的自律性生命来对付现实的整合作用，现实的魔力可能会无处不在。该魔力源自这一根本的事实，即：精神自身分裂，并被放置一边。同一原理则产生相反的效应，即：它破除这种魔力靠的是将其予以限定的方式。

8. 现代艺术的接受问题

当艺术的唯名论倾向被推向极端时，这一点便会具有一种似乎要取消所有固定秩序观念的政治内涵。这种感觉是构成现代艺术之敌对态度的基础，这些敌视者也包括爱弥尔·施特格尔之流。他们对自己杜撰的指导性理想（Leitbild）一词的偏爱，与对社会、特别是性压抑的偏爱同出一辙。反动政治倾向与厌恶现代艺术之间的关联，可依据专制型人格的观念予以说明，也可以从新旧法西斯宣传的角度予以证实。最后，经验性社会研究也首肯了这种关联的存在。对现代艺术的强烈反感是因为据说它破坏了神圣不可侵犯的文化传统——人们再也无法体验这种传统的主要原因是其神圣不可侵犯性，这种反应掩盖了那些声言反对现代派艺术之人士的破坏性主张。主导性意识认为任何偏离僵化了的文化常规的现象将会招致混乱。对现代艺术的无政府状态大声斥责的人们通常对其知之甚微，他们孤

陋寡闻，无不暴露出自己的无知。更为糟糕的是，他们拒绝全身心地去体验自己执意摈弃的东西。

不可否认，劳动分工应部分地归咎于这一点。诚如外行难以掌握核物理学的最新发展成果一样，外行也无法理解现代音乐或绘画的复杂特性。但有一种差别，即：虽然人们弄不懂现代物理学的种种定理，自以为它们全是合理的，但却惯于给现代艺术的不可理解性打上某种精神分裂症一样的奇思怪想的烙印。原则上，主观经验既能消除审美无知，也能克服科学的奥秘特性。目前，艺术唯有通过在专业化框架中发挥效应的方式才能实现其普遍的人性。除此之外全是错误的意识。

高质量的艺术本身制作精妙，自成一体。在客观上它不像无数表里不一的作品那样混沌无序。对此过问追究者寥寥无几。在深层意义上，资产阶级人格，与其较佳的判断相比，惯于墨守卑下的东西。意识形态的基本特征之一在于：无人完全相信这种人格，于是它从自我蔑视走向自我毁灭。受过一半教育的人坚持自己成为享乐主义者的权利，沉湎于一种玩世不恭的、令人难堪的态度，仅为了达到愚弄消费者的目的而纵容生产文化垃圾（cultural trash），视艺术为一种唾手可得的、不负任何责任的娱乐活动。人们之所以受此蒙骗，是因为他们隐秘地感觉到展现健康的现实主义艺术时所遵循的那项原则是瞒天过海的、针锋相对的骗人伎俩。正是在这种虚假的意识（此外还是反艺术的）之中，艺术的虚构契机，即其虚幻性，展露在资产阶级社会中。"愿者上钩"（Mundus vult decipi）[1]——这便是艺术消费者的绝对的规则。这一点对据说是无知的审美经验起一种腐化作用，使其变得不那么无知了。由于社会化了的人类未能实现进入理智的和审美的成年（这受到他们竭力想要保护的社会秩序的制约）的思想作怪，故而使得主导意识转化为一种相当固执的行为。一种批判性的社会概念承传在所有真

---

① "人们情愿上当受骗"。——英译者注

正的艺术作品之中，该概念与社会如何看待自身是不相容的。这种主导意识不可能将自个从意识形态中解放出来而无损于社会的自我保存。这就赋予种种似乎稀奇古怪的美学争议以政治的相关性。

9. 艺术与社会的调解

社会不仅以意识形态的方式、而且以批判的方式“出现”在艺术作品之中，这一事实很可能导致历史—哲学的神秘化。理论思辩容易误入歧途，以为在社会与艺术作品（即世界精神的礼貌说法）之间存在一种预先设立的和谐关系（preestablished harmony）。然而，这两者间的真实关系则大相径庭。

发生和融入艺术作品中的那一过程，应当与作品周围的社会过程等同视之。用莱布尼茨的话说，作品是以一种无窗的方式（in a windowless fashion）再现这一过程的。艺术作品中诸要素的外形整体化，遵循的是类似于外部社会法则的那些内在法则。社会生产力与生产关系（其人为的虚假性已被排除）之所以出现在艺术中，原因在于艺术劳动是社会劳动，艺术产品是社会产品。艺术生产力在本质上与社会生产力并无差别。就前者而论，差别在于它从根本上厌恶现实社会。艺术作品的所作所为在社会生产中有其潜在的模式。正是这种亲和力或密切关系，决定一件作品是否具有力度，并在其固有的范围之外是否具有效度。

除了社会生产力之外，具有决定性的生产关系，即商品形式，以及两者之间的对抗作用，均会影响到艺术作品。这就是说，艺术作品也成了绝对的商品；它们是摈弃了为社会存在之幻象（an illusion of being for society）的社会产品，这种幻象还依然为所有其他商品保留着。一件绝对的商品使自个摆脱了内在于商品形式中的意识形态的影响。后者假定它是一件为他

者存在的东西，但在实际上它仅仅是自为的东西，也就是说，为了社会的主要利益而存在。从意识形态向真理性的转变关涉到审美实质；它并不直接关乎艺术在社会中所占据的地位。可是，即便作为一种绝对的商品，艺术依然保留着它的商业价值，从而成为一种"自然的垄断"（natural monopoly）。在市场出售艺术，就像先前在集市上出售陶器和小雕像一样，并非是对艺术的某种滥用，而是艺术参与生产关系的逻辑发展结果。完全非意识形态的艺术很可能是完全行不通的。艺术的确不能仅凭与经验性现实的对立而成为非意识形态的。

萨特正确地指出，"为艺术而艺术"（l'art pour l'art）的原则——自波德莱尔之后，它对法国艺术的影响，与艺术作为道德惯例的对立理想对德国艺术的影响同样强烈——对资产阶级来讲之所以是完全可以接受的，是因为它是脱尽艺术之批判锐气的手段，而德国资产阶级通过分配艺术一种联盟者的角色来利用艺术，以期构成社会控制。[①]"为艺术而艺术"的意识形态本性，并非取决于它在艺术与经验生活间设定的那种断然对立的关系，而是取决于这种对立关系的抽象性和柔顺性。至少在波德莱尔之后，"为艺术而艺术"所倡导的那种关于美的理念，并不一定是形式上的古典主义理念，但是，它往往清除掉所有其他内容，只剩下适合这一关于美的教条的那些内容。由于带有这种意向，施特凡·乔治在给雨果·冯·霍夫曼施达尔（Hugo von Hofmansthal）的一封信中抱怨说：让提香（Titian）死于鼠疫是错误的，正如霍夫曼施尔在评价这位画家时所暗示的那样。[②]曾几何时，"为艺术而艺术"思潮中的美的概念，是异常空洞和累赘的。正是一种人为的青年艺术风格（Jugendstil），激发了易卜生（Ibsen）对盘绕在某人头发上的蔓藤或

① Jean Paul Sartre, What is Literature? (New York 1965), p.21.

② See R.Boehringer (ed.), Briefwechsel zwischeen George und Holf- mannsthal (Munich und Dusseldorf 1953), p.42.

“因美而死”现象作出翔实的描写。由于不能规定自身，美就像无形的气生之根（aerial root），结果陷入人工装饰的境地。使美的这一理念在概念构成上显得如此狭隘的原因，正在于它同社会之丑直接对立的缘故。但在早些时候，像波德莱尔和里莫博德之流，他们能从社会内容（如波德莱尔所塑造的巴黎意象）中索求到一种对立的动力，将一种完全旁观的态度转变为主张进行干预的、绝然的否定态度。新浪漫主义与象征主义之美何以如此之快就变成消费商品的原因，正在于这种理想的自足性（Self-sufficiency），也就是它在那些使形式成为可能的社会诸方面之前保持过分拘谨的缄默状态。此类艺术包括商品界，但却否定其存在。如此一来，艺术产品便成为商品本身。它们之所以被贬斥为拙劣之作，是因为它们隐含一种商品形式。无怪乎今天的人们嘲笑它们难登大雅之堂。在里莫博德的“艺术主义”（artism）中，不难表明尖锐的社会批评与温顺的遵从因素是同时存在的，这种遵从走的是里尔克对旧箱子气味作出欣喜若狂的反应的路子。最终取胜的东西是“为艺术而艺术”思潮的肯定性一边，这种胜利意味着审美理想的终结。

今天，在与社会的关联中，艺术发觉自个处于两难困境。如果艺术抛弃自律性，它就会屈就于既定的秩序；但如果艺术想要固守在其自律性的范围之内，它同样会被同化过去，在其被指定的位置上无所事事，无所作为。这种两难困境反映出更为广泛的、能够吸收或摄取所遇到的一切的社会总体现象。现代主义拒绝交流沟通是艺术摆脱意识形态的一个必要的、但并非充足的条件。此类艺术也要求具有表现的活力——这种表现颇具张力，为的是阐述艺术作品那不言而喻的态度。表现揭示出艺术作品是受社会攻击困扰的产物；表现是附加在作品自律性外观上的社会酵素（social ferment）。这方面的范例当推毕加索的绘画《格尔尼卡》（Guernica）；这幅画与现实主义准则水火不容，通过非人性的构图获得了表现力度；最后，这种表现呈现出非常鲜明的社会抗议的外形。艺术作品的社会性批判

维度就是那些攻击和暴露（通过表现媒介和以历史所确定的方式）当今社会状况的弊端。由类似《格尔尼卡》的作品所激发起来的公众的呐喊就是对社会弊端的一种反应。

10. 净化观批判；矫揉造作与庸俗性

艺术作品之所以能够利用其异律性本质，也就是它们与社会的瓜葛，是因为艺术作品本身具有部分社会性。自律性作为另一部分，原本也是社会性的：它是作品与社会斗争的产物。自律性一直面临回归为异律性的危险，这是因为历史较短的自律性，要比不变事物的积存力量微弱，所以有可能发生退化。

集体的大我（a collective We）隐蔽在艺术的对象化中。这个“大我”与社会的外在大我（the external We of society）没有多大差别。它更像是已往的现存社会的一种残余。艺术的确表现一种集体性，这并非一种主要罪过；它是形式律的必然结果。古希腊哲学并未给予艺术的审美影响以足够的重视——从希腊哲学的客观要旨角度看，这种影响的重大意义是出人意料的，那是因为希腊哲学一味醉心于政治。自艺术开始进入哲学思维的视界之内以后，哲学总是抬高自己，贬低艺术，主要是通过把艺术移交给当时的权力机构的方式。倘若有人试想界定艺术在今日的地位，他当然就得脱离美学本身的局限。不管怎么说，从一种居高临下的优越角度来分配给艺术一种社会功能简直是易如反掌。从事这一实践的人们往往会把艺术的形式内在性当作幼稚、自欺的东西而不予考虑。他们满足于“社会功能”，仿佛这种艺术就是一切。

柏拉图就是一例。他根据艺术与一种被他误认为是乌托邦的社团的军事效能是否一致来评价它的孰优孰劣。柏拉图还是一位专制的进行政治迫害的人物，专门追查驱赶他自己认为属于艺术堕落腐败的东西。更有甚者，他敌视说谎的诗人，无视

诗意的谎言乃是艺术虚幻特质的重要组成部分这一事实。这些都是柏拉图——第一位认真思索艺术概念的哲学家——美学理论的失误之处。相形之下，亚理士多德《诗学》（Poetics）中的有效净化（catharsis）这一主要观念，与那些主导利益的关联则不那么明显。但也存在一种同样的联系，即：亚理士多德的升华理想赋予艺术这样一种功能：要求艺术提供审美虚幻性的替代性满足，而不是实在的、本能的和欲求的肉体满足。用来抵制消除情感因素的净化作用，与压抑作用合而为一。亚理士多德的净化观念是一个过时了的神话，在理解艺术所产生的影响方面是那么无能为力。在古希腊人发现有效的外来影响之外，随后出现的精神化已把净化的地点转人艺术作品的内部：通过形式律与物质内容的互动作用，艺术作品实现了自己的净化目的。不可否认的是，审美升华（aesthetic sublimation）与内在的艺术进步，确切说来与整个文明的进步有一定关系。但是，升华也包含着意识形态成分，它剥夺了艺术的尊严，使其满足于成为真正满意感的代用品。在亚理士多德的权威庇护下，古典主义在两千多年里一直错误地把净化作用视为一种赋予艺术以尊严的工具。实际上，净化之说已在原则上开创了艺术的操纵性支配作用，随着文化产业的出现，这种现象也随之盛行起来。我们有理由怀疑亚理士多德所设想的治疗效用就是一种现实，因为替代性满足总是伴随着本能的压抑。

新事物的概念代表从未有过的东西，也表示赋予艺术以超越力量的东西。然而，即便新事物也非常像不断改换伪装的不变事物。由于意识受到束缚，故而从古到今未能看到新事物，甚至也看不到一个新的意象。可以梦想新事物，但却梦想不到新事物本身。正如艺术的解放原本迫使艺术必需利用商品特性（这便赋予艺术作品以存在的幻象）一样，在后来，同一商品特性再次被强行逐出。凭藉其复兴艺术的意识形态，“青年艺术风格”所取得的商品特性，与文化产业的这些先驱们，诸如奥斯卡·王尔德，加勃列尔·达农奇奥（Gabriele d’Annunzio）

和莫里斯·梅特尔连柯（Maurice Maeterlinck）等，所取得的商品特性一样多。随着主观分化的发展，以及审美刺激物的强化和拓展，也出现了以市场为导向的文化生产的转变。依照短暂的个体反应来协调艺术的作法，就意味着将其与具体化联结在一起。鉴于艺术变得越来越类似有形的主体性，它与客观性就越来越远，为的是迎合公众的情趣或口味。在此程度上，“为艺术而艺术”这一暗语便有悖于其自行标榜的东西。有关颓废艺术（decadent art）的叫嚷有一真实的内核，因为主观分化与自我的弱点有关，文化产业消费者的心理也具有相同的自我的弱点。这一洞识正是文化产业所一直利用的东西。

倡导人本主义教育价值观的人们，往往在矫揉造作（kitsch）中只看到艺术的杂质（the dross of art）。这种东西之所以出现，是由于艺术自身的妥协所致。矫揉造作还意味着更多的东西。它潜伏在艺术之中，一有机会就跳将出来。矫揉造作像小魔鬼一样变化无常，无法界定。它所具有的一个持久特征便是：它诈取虚假的情感，从而使真情实感化为乌有。矫揉造作是对净化作用的拙劣模仿。虚假的情感不仅存在于趣味高雅的艺术之中，而且也是其基本的组成部分：令艺术十分反感的是对实际存在情感的单纯实证和对心理原材料的反刍。要想在什么构成真实的审美小说（艺术）与什么完全是故作多情的废物（矫揉造作）之间划出明显的界线，那是徒劳无益的。矫揉造作就像是与艺术混杂一起的有毒物质。解除那种毒害是艺术在目前所面临的最最艰巨的任务之一。

庸俗性的观念与矫揉造作的观念密切相关。庸俗性观念也涉及到适合市场销售的情绪。要准确界定什么是艺术的庸俗性是颇为困难的 。艾文·罗兹（Erwin Ratz）提出的问题甚至更加难以捉摸。他的问题是：尽管艺术的确反对庸俗性，但是否就不可能把艺术与庸俗整合在一起呢？艺术的庸俗性以一种歪曲的方式，代表着高级艺术一直拒之门外的粗俗因素。每当艺术成功地从粗俗的契机中取得自己的意义时——并非是假心假

意的，而是十分认真的——其重要性或严肃性就得以增加。如此说来，严肃性和庸俗性是对立的。真正的庸俗性来自一种屈尊的姿态：例如，庸俗性是艺术的一种属性，它以幽默的方式诉诸于丑的或变形的意识（deformed consciousness），肯定它的支配作用。支配力量只是想告诉人们，它们对群众的所作所为正是群众理所应得的。相形之下，艺术通过反对这种态度的作法向群众表示敬意。它展现在群众面前的是他们可能成为的、而非适应其非人化状况的形象。艺术庸俗性的社会意味在于对客观复制的贬值状态的主观认同。由于群众绝无真正的享乐，但出于不满或怨恨，他们便从所能得到的替代品中寻求乐趣。低级艺术与娱乐活动在社会意义上是正当合理性的宣谕，只不过是证明压抑现象普遍存在的意识而已。

审美庸俗性的样式便是这样一幅广告，表现的是一名正吃巧克力的小孩，他挤眉弄眼，犹如亲临其境。在庸俗性中，被压抑的东西重新出现，均带着压抑的标志。主观而论，庸俗性表现出升华的失败（艺术常以净化的形式来兜售升华，虽然像整个文化一样，升华从未告成）。在整体管理时代里，无须文化和文明来羞辱由它养育的野蛮人。它只好凭藉礼仪手段来强化历史悠久的主体性野蛮行径。艺术作为非存在物的一种提示，使自个风行一时；这种盛行之物抓住他者的形象不放，如此玷污了这一形象。在艺术获得解放之际，资产阶级品头论足，对小丑、贴身男仆和帕帕格诺斯（Papagenos）的庸俗作法予以禁止。今天，这些限制已一去不返。现代庸俗性的原型则是笑容可掬的广告模特儿，譬如一幅为国际名牌牙膏所作的广告等等，其女性的光彩不是真的——正如恶作剧者为了证实是谁抹黑了那些洁白漂亮的牙齿，从而信口泄漏出有关伪造的文化光彩的真相。这一点至少是庸俗性所取得的一项值得称赞的成就。

庸俗性之所以无历史可言，原因在于它千篇一律地非辩证地模仿社会的低劣状态；在公共场所胡涂乱抹便是经常复发的

现象之一。也许在艺术中，不会再有比这更庸俗不堪的题材了。不论怎样，庸俗性并非一个固定不变的禁忌，而是人们所表现的一种介于题材与公众间的关系。但与此同时，庸俗性拓展了自己的范围，成为一个总体，并且如此一来对所有继续假装尊贵和崇高的东西形成威胁。这就是悲剧事件何以消亡的原由之一。布达佩斯小歌剧（Budapest operettas）在第二幕结尾部分常描写一种悲惨的结局。今日，所有归于“轻”艺术标题下的东西都是令人不齿的，其程度与所有高贵的东西或与具体化抽象对立的东西没有什么两样。继波德莱尔的时代之后，审美高贵性（aesthetic nobility）已经与政治保守主义合在一起，仿佛民主本身，即量性的群众观念，理应对庸俗性负责，而不是民主中依然存在的压制现象对此负责。艺术中的高贵性必须得到保留，但其应负责任的特性，及其与社会特权的勾结现象，也必须得到反映。今天，高贵性的最后的庇护者是不可动摇的艺术造型力量。高贵的事物之所以变成坏的和庸俗的东西，就在于它必须假设自己，因为时至今日它从未存在于现实之中。荷尔德林在其一首诗中宣称：神圣的东西不再有用。[①]这句话表露出高贵性观念中所存在的矛盾，一位年轻人在阅读一家社会主义报纸时会体验到这一点，他对其中的政治目的表示同情，但却因为其中的语言、心态和简单化的意识形态潜流而生厌恶之感。事实上，那家报纸所倡导宣扬的东西，并非是自由人民的、而是作为阶级社会之成员的“人民”的幻想，从统计角度看他们是不得不认真对待的选民。[②]

---

① Friedrich Holderlin, ‘Einst hab ich die Muse gefragt’, in Samtliche Werke (Stuutgard 1953), vol.2, p.230.

② 在德语原文中，结尾两句话带有一种模糊难译的自传式语气。——英译者注

11. 艺术的实践态度

朴实笨拙或市侩作风与审美行为是截然对立的。虽然它时常隐蔽在庸俗的东西之中，但与庸俗性不同，它表现出对艺术的冷漠或反感，而庸俗性则更像一种粗野的胡叫乱嚷。从政治上讲，对朴实笨拙的禁令与对高贵性的强调应同样受到谴责，因为它抬高脑力劳动而贬低体力劳动。艺术在某种程序上比较优越的现象被简化为这样一句话：艺术比其他东西更好。如果艺术要想能够永远不断地修正自己，那就需要这一意识形态因素。艺术能够做到这一点，因为在明确否定实践生活的同时，艺术自身也同样是实践性的。艺术在一种比下述陈说所暗示的还要深刻的意义上是实践性的，这种陈说宣称每件人工制品都是以一种起源或一种活动为先决条件的。由于艺术本体是动态的和变化的，再由于对象化了的作品有一定历史，所以它们经常成为正视现实的实践性行为模式。在这方面，艺术的实践与理论是一致的。理论以经过修饰和中立化的形式重复着实践。如此一来，它便显示出一种立场。

贝多芬的交响乐具有妙不可言的潜移默化作用，是资产阶级生产过程的组成部分，表现了资本主义制度带来的那种循环性的灾难（perennial disaster)。然而，这些作品对作为一种社会事实的现实也采取了悲剧性的肯定态度；它们好像告示人们：现状（status quo）是所有可能的世界中最好的。贝多芬的音乐既是资产阶级革命解放运动的组成部分，也是后者的辩护书。你越是深入地解释艺术作品，就会发现它们与实践所形成对照的绝对性越少。它们也不是什么基础或第一原理，而是实践与艺术的统一，它们的重心在于揭露艺术与实践之间的调解关系。艺术作品一方面不如实践，另一方面又胜于实践。之所以说其不如，是因为它们就像托尔斯泰的《克罗伊策尔奏鸣

曲）一样，逃避眼前的任务（有时甚至主动地联合抵制，托尔斯泰那禁欲主义的变节行为兴许是发人深省的）。艺术作品的真理性内容与人类的概念是不能分开的。它们总是呈现出一个新人类的形象，无论是否定的，还是调解的。单凭无视那种变化并不会帮助它们平静下来。之所以说艺术胜于实践，是因为艺术通过背离实践来斥责批判实践生活的思想狭隘性和非真理性。此时此地，实践不想听到有关这方面的任何情况，除非这个世界的实践秩序过程已经终结。

这种批评，也就是艺术，是对作为压制作用之密码的实践活动的一种批评。凭借其形式，实践趋向于暴力，这种暴力从逻辑上讲是应当解除废止的。暴力内在于实践之中，而艺术，包括攻击性艺术，则代表非暴力。艺术作品是对实践活动和实践者之系统的不断控诉，而实践者反过来只是人类野蛮或暴力欲的掩饰者。只要他们受这种欲望的支配，就不会有真正的人类，而只有支配。

12. 影响，生活经验与"震撼"

艺术与实践的辩证关系表现在它对社会的影响方面。对艺术能否介入政治表示怀疑是正当的。艺术要是真的介入了政治，所产生的影响会是边缘性的，或者更糟，会有损艺术的质量。严格说来，艺术的社会影响是非常间接的。其影响源于这一事实，即：艺术参与到精神之中，而精神反过来凝结于艺术作品之中，这便有助于确定社会中的变化，尽管是以隐蔽的、无形的方式进行的。对象化是这种参与精神活动的先决条件。艺术作品所具的影响在记忆层次上发生作用；影响绝非意味着把潜在的实践转化为外显的实践，因为自律性的高度发展使任何直接对应的东西不再可能出现。

艺术作品的历史发生使人们追溯其因果关系，因为这些关

系在这些作品中并没有简单地消失。相反地，每一件艺术作品所规定的过程——作为一种实践的范例，其中建构出集体性主体——都会对社会产生影响。无论艺术的影响力是多么微小，也无论艺术的外观是多么重大，源自这一外观的某种影响均是一样的。因此，对艺术影响的批判分析可以揭示出许多隐蔽在艺术作品的逼真性背后的东西。这里，理查德·瓦格纳作品中所产生的意识形态或思想效果兴许就是一例。从社会角度对艺术作品及其潜移默化的作用进行思考是十分恰当的。只要不是凭空把种种社会特性强加于艺术，因为那种方法忽视了艺术的实质要旨与其影响之间的张力。

艺术作品是否（并在多大程度上）介入政治并非取决于它们自身，而是取决于历史状况。博马舍（Beaumarchais）的喜剧也许算不上是布莱希特或萨特风格意义上的委托性文学（committed literature），但它们的确具有不可低估的政治影响，因为其实实在在的内容与某个历史倾向相符合，该倾向故尔在这些喜剧中得到张扬。当社会影响是间接的时候，它显然是悖论性的：它在自发的同时又有赖于整个社会的发展。相反地，布莱希特的作品，虽说从《屠宰场的圣琼》（St. Joan of the Stockyards）于1929年完成出版后意欲有所变化，但在政治上可能是无能为力的；像布莱希特这样的聪明人当然不会对此视而不见的。他的影响可以说是对信徒的一种说教。运用间离效果（estrangement effect）在他看来可以引起观众的思索。对反思态度的这一要求，一方面与艺术作品需要客观地予以认识的有效观念趋于一致，因为主要的自律性艺术作品均无一例外地要求观众、听众和读者对作品采取客观的态度。在另一方面，布莱希特的说教倾向反映出歧义性是不可容忍的，而这种歧义性是激发思索和反省的。在这一点上，布莱希特是独断专制的。也许这种专制主义作法是他对其说教性剧作缺乏影响而作出的反应：他想不惜一切代价来提高自己的影响，必要时甚至运用支配性技巧（这是他的拿手好戏），如同早先那样为了成

名而竭力筹谋划策一样。然而在很大程度上，艺术作品之自我意识的滋长应归功于布莱希特，因为当艺术被视为政治实践的一种要素时，它对意识形态神秘化的抵抗变得更为强硬。布莱希特对实践的强调在形式上对他的全部创作产生了影响，因而无法简单地从它的真理性内容中将其消除，不管这些内容事实上离实践领域有多么遥远。

艺术作品，至少是那些不屈从于宣传的艺术作品，之所以缺乏社会影响，其中一个决定性原因在于它们不得不放弃运用那些迎合大多数公众口味的交流手段。假如不放弃的话，它们就会成为包罗一切的交流或沟通系统中的典当品。倘若艺术真有什么社会影响的话，那它并不是通过声嘶力竭的宣讲，而是以微妙曲折的方式改变意识来实现的。任何直接的宣传效果很快就会烟消云散，原因或许在于就连这类作品也往往被视为根本上是非理性的，其结果使得原本估计会触发实践的机制，反受到审美原则介入的干扰。审美教育把个体从艺术和现实交织在一起的前审美的半阴影区（pre-aesthetic twilight zone）中“引导”出来，从而确立了某种距离感，并揭示出艺术作品的客观本性。在主体性层次上，审美教育终结了原始的认同模式，取消了作为经验——心理人格的接受者，以期强调他与艺术作品的关联。主观上，艺术要外化（这是布莱希特对敏感性批判所关涉的中心问题）。艺术的实践性是从这个意义上讲的：它把体验艺术的人看成政治个体（zoon politikon），同时强迫他走出自身。此外，艺术的客观实践性在于它形成和培养了意识，这当然是以意识要摆脱公然的宣传为条件的。

假如你对艺术作品采取静观的态度（dispassionate attitude），你就不会为这种热情——即任何呼唤行动的基础——所动。与艺术作品的认知特质相适应的唯一主观倾向是一种认知倾向。艺术作品通过给予习以为常的事物以新的阐释来对抗盛行的需求，藉此适应了改变意识的客观需求，这种意识最终可能会导致现实的变化。艺术不可能凭藉适应现存需求的方式

来取得巨大的预期影响，因为这会剥夺艺术应当给予人类的东西。审美需要是相当模糊的，难予言表的，文化产业想要改变这一点是不大可能的。文化告以失败的事实表明了主体的文化需求是由供应一方与分配机制所决定的。这些需求并非孤立存在的。

关于需要艺术的断言在很大程度上是意识形态的东西。万不得已时，人们也可以不要艺术。根据消费者（只要他生活中的变化是零零碎碎的，他便会轻而易举地改变自己的趣味以适应那些变化）的心理特征，这一点既可从客观方面、亦可从主观方面来理解。在一个主张其成员不要考虑他们身外之事的社会里，任何超出物质生活生产的事从根本上讲都是无用的。这其中就包括艺术，即便社会千方百计地向其成员灌输艺术有用的思想也无济于事。十分荒诞的是，当物质依然匮乏，野蛮行径蔓延，以及全面崩溃的威胁无时不在时——在这样一个时代里，任何对维护生命漠不关心的现象都显露出愚蠢的面目。这一点也适用于当前对艺术的反叛。在一方面，文化产业吞噬了所有艺术产品，甚至包括那些优质产品，因此，艺术家在社会上无人问津似乎也在情理之中。在另一方面，文化产业的客观冷漠性及其广为罗织的能力，最后也影响到艺术，使其变得同样冷漠。马克思曾经暗示，存在着明显的、属于更大文化领域之组成部分的文化需求。此说是相当幼稚的和缺乏辩证观点的。马克思未能预见到事情会发展到如此地步，这里对文化表示尊重的唯一方式便是决定放弃艺术，决定抵制艺术的节庆。忍饥挨饿总要比强迫进食好。

文化需求的观念之所以令人生厌，不仅是实践上的原因，而且也有审美上的原因。隐含在艺术作品背后的思想，亦如分化瓦解需求与满足那无止境的新陈代谢作用的意向，也反对那些不能满足的需求的罪过。任何需求理论，无论是美学的还是社会学的，都溯源到所谓的“生命体验”（Erlebnis）这个过时的、贫乏的概念上来。它预先假定生命体验（粗略地说就是情

绪表现）的客观实质等同于接受者的主体生命体验。换句话说，当音乐趋于高亢时，听众也会同样激昂。这是一派胡言：假如听众见多识广，无论音乐变得多么狂放，他也会无动于衷。在这方面，很难想象出还有什么别的东西，比试图用检测人体脉搏跳动次数的方式来计量审美效果与生命体验的那些科学实验更拙劣天真了。主客观生命体验是对等的观念委实令人大惑不解。根据一种十分普遍的观点，生命体验所重演的东西正是作者的种种感受。创作者的情感只是整个作品的一小部分，远非决定性的契机。另外，这些情感不是照本宣科的情感报告——这些照本宣科的报告难以吸引听众，激不起听众的移情作用和生命体验，因为它们在纳入艺术自律性的背后发生了极大的变化。生命体验的种种理论歪曲了、甚至否认了艺术中建构因素与模仿因素之间的互动关系。它们的所做所为就是把一细节从背景中抽取出来，将其无节制地夸大。事实上，这种假定的对等性是根本不存在的。重演复现的情感意味着把它们从其审美背景中抽取出来，并把它们还原成经验材料。

对艺术的合乎情理的反应是一种关切感（Betroffenheit）。关切是由伟大的作品激发出来的。关切感不是接受者的某种受到压抑并由于艺术的作用而浮到表面的情绪，而是片刻间的窘迫感，更确切地说是一种震撼（Erschütterung）。在这一片刻中，他凝神贯注于作品之中，忘却自己的存在，发现审美意象所体现的真理性具有真正可以知解的可能性。这种直接性（在该词最好的意义上），即个人与作品那融合无间的关系，是一种调解的功能，或者内在的、广泛的体验功能。体验于瞬刻间凝聚一起，为达此目的，需要调动整个意识，而不是单方面的激情和反应。体验艺术的真假，不仅仅是主体的“生命体验”所能涵盖的：它还标志着客观性（objectivity）渗入到主观意识（subjective consciousness）之中。客观性即便在主观反应最为强烈之际，也对审美体验起一种调解作用。

贝多芬音乐中的许多情境都是十分精彩的，[①]但不是完美无缺的。在《第九交响乐》（the Ninth Symphony）中，反复句一开始就把歌颂原初的强声部和发展部交响过程合而为一。这种赞扬声就像是压倒一切的“本来如此”的回响。所以说，主体性震撼是对惧怕被压倒淹没的一种反应。虽然这音乐大体上是肯定性的，但也揭示出非真实的东西。在不运用推理性判断的情况下，艺术作品看来也会表明自己的内容。接受者所作出的自发性反应是对那种直证姿态（deictic gesture）之直接性的一种模仿性适应。但这绝非仅此而已。贝多芬音乐中的段落（the passage）由于其直证姿态而呈现出这样一种立场：它继而容易受到批判性的质疑，就是说，人们会对如是性（thusness）的力量（艺术的这些瞬刻均有助于这种力量的显现）是否是真实的一种标志表示疑问。这个问题要求凭藉综合体验作出概念性回答；后者最终导致对非判断性作品作出一种判断。“生命体验”仅仅是一种综合性体验观念的契机，一种难免失误和易受暗示的契机。类似《第九交响乐》这样的作品，表现出一种具有感化作用的影响力；通过作品结构而获得的这种力量可转化为动人的力量。继贝多芬之后，艺术的暗示力量，虽原本取自社会，但对社会产生反弹作用，并成为宣传力量和意识形态力量。

作为有关生命经验的传统观念的反题，震撼（tremor）决不是自我的特殊满足方式；确实也无愉悦可言。确切地说，震撼提醒人排除自我。而且，由于受到震撼，自我意识到自己的局限。于是，震撼的体验与文化产业所倡导的自我的弱化截然相反。因为对文化产业来讲，震撼的观念实在玄而又玄。这或许是艺术非实体化的内在起因之一。倘若自我想要扩大自己的视野，不囿于狭小的牢笼之中，所需要的不是无所用心，而是全神贯注。这种全神贯注状态使震撼免于消褪，即使这是自发

① 一出话剧中的主要一幕。——英译者注

的行为。在论崇高的美学中，康德令人信服地把主体力量描写成崇高的先决条件。有关自我被摧垮的论断并不因为艺术的在场（presence of art）而成为确凿的东西。不管怎样，被称为审美生命体验的东西必定是实在的心理学现象；假如有人硬要把这些现象视为虚幻的，那么它们对他就没有任何意义。生命体验不是“仿佛如此”的东西。的确，自我实际在震撼的瞬间并未消失；陶醉与狂喜倒会完全消失殆尽，但它们与艺术体验是不相一致的。自我在某一时刻能完全意识到它不得不离开自我保护王国的机运，但是，这种能力本身不足以使这种机运成为现实。

虚幻的东西并非是审美震撼（aesthetic tremor）本身，而是对客观性所报的审美态度；在其直接性中，震撼体验觉察到一种潜在事物的存在，并设想这一潜在事物是实在的。自我则受一种意识的摆布，该意识是非隐喻性的，并且对审美幻象具有破坏作用。从主体的角度看，艺术在这一时刻可以被视为一位为受压抑本性辩护的历史代言人（historical spokesman）。归根结蒂，艺术不会赞同自我原则，即导致压抑的内在动因(internal agency of repression)。与自我相对立的主观体验是构成艺术之客观真理性的一个契机。

对于那些执意要将艺术作品与他们自个联系起来的人来说，生命体验之路是关闭的，只能通过受文化操纵的代用品来取到一种虚假式的开放。这种代用品容易使人误解其本性。文化产业的产品——在类型上比其任何一名消费者还要淡漠和标准化——目的在于认同，但它们连达到这一卑微目的的机会也会丧失。在任何情况下，关于文化产业对人到底有何作用的问题或许过于幼稚可笑。文化产业的影响要比这一特定形式的问题所暗示的东西冗杂的多。它所做的无非是填补空虚的时间，结果产生出更大的空虚。它甚至没有产生出虚假的意识，而是费尽心力使得一切依然如故地存在下去。

13. 义　务

当艺术与社会的对立状态（此乃客观的社会趋势和艺术的批判反思所致）变得势不两立时，内在于艺术中的客观实践方面就会转化为主观的意向。对于这种现象人们通常以“义务”(commitment) 一词来表示。尽管义务有时并未超过批评 (criticism) 这一层面，但艺术的义务则代表一种比倾向性艺术还要高级的反思阶段，因为后者只想使令人厌烦的社会弊病得以缓减。不论怎么说，义务通常旨在改变社会弊病赖以存在的条件，而不是弊病本身。就此而论，义务近似于审美的本质范畴(aesthetic category of essence)。

艺术善于辩论的自我意识是以精神化为先决条件的。由于艺术对感性直觉——一度曾是艺术的决定性特征——愈加反感，所以在其对原始现实以及社会现实（属事物自然状态的延伸）所采取的态度中也愈具批判性。精神化的批判这一反思特征强化了艺术与其本体（不光是形式上的）的关系。由于背离了先前的感觉论的趣味美学 (sensualist aesthetics of taste)，黑格尔既突出艺术作品的精神化，也强调要更加重视物质本体(material substance) 或内容。早期那种以为艺术直接影响其他精神现象的观念是错误的。继黑格尔之后，从特定作品的语境出发来审视精神化已成为可能。

使用艺术的义务这一概念务必慎重。倘若将它用作一根大棒来检查艺术，那么，它只会有助于加强在人们产生义务这个念头之前艺术所一直抵制的那种支配作用。这并非是为了取缔类似倾向性艺术及其纯真派生物这些观念而进行的一种辩解。虽然趣味美学正想如此，但在某种意义上，这些观念是正当合理的，因为我们已经进入到一个求变的渴望与意愿极其强烈的历史阶段。所有这一切并未废除形式律的威力。精神内容归根

结底只不过是艺术创作所消耗的物质或材料，不管作者对内容的中心地位有何想法。在布莱希特的剧作中，任何具有教育意义的东西，均可更加令人信服地凭藉理论加以传授——如果真需要传授的话。布莱希特的听众并非全然不知诸如此类的洞见：富人比穷人富裕；世界充满不平之事；压制继续存在于形式上的平等之中；私下的善在客观恶的公共背景下转向其反面；再就是善需要戴上恶的面具（一种十分可疑的智慧）等等。凭借这种格言式的率直说法，布莱希特把如此陈腐的智慧珍宝转化为戏剧性的姿态，而这种率直也使他的创作具有独一无二的特性。他的说教方法促使他进行戏剧改良，以期取缔阴谋和心理学的古老剧场。在布莱希特的戏剧中，上述"那些洞见"具有重要意义，这不是对其所说而言，而是对其所为而言。它们构成了布莱希特戏剧的反虚幻本性，从而促进了意义的统一合成体的分解。这一点关系到其戏剧的质量；义务则与其丝毫无关。义务对质量所作出的唯一贡献就是模仿因素。布莱希特戏剧艺术的义务加剧了艺术作品分解的历史发展趋势。正是由于不断增大的对艺术的支配性和人为性（这原是自在的东西，而现在则成为自为的东西了），义务展现出一种潜在的特性。

艺术作品的固有本性，也就是它们几乎与经验存在先验地保持一定距离，如果没有自觉实践带来一种新的社会秩序所内含的先决条件的话，那兴许是难以想象的。譬如在《罗密欧与朱丽叶》（Romeo and Juliet）一剧中，莎士比亚并未千方百计地特意支持一种不受家庭干涉的爱情理想。而该剧的中心内容则是：人类渴望这样一种生活条件，即爱情再也不受家长式条律或有关的任何条律的约束或玷污。倘若没有这样一个心照不宣的、无形的乌托邦空想，就很难解释《罗密欧与朱丽叶》一剧对几代观众的持久魅力。这种心照不宣的乌托邦空想绝非巧合现象，因为不许用认识（cognition）来装扮种种空想的同一禁忌也适用于艺术。实践并非是作品所具有的影响，而是作品

真理性内容的潜在力量。这便是义务为何能够成为一种审美生产力的原因所在。

保守派对有倾向性与义务性艺术的攻击，就其本身而言是非常糟糕和愚蠢的。这种攻击的目的在于保持文化的纯粹性，其考虑的基础在于保持一切事物之原状的欲念。在这些事物中，不仅包括拜物化的文化（fetishized culture），而且包括外部世界。纯粹派艺术家们面对义务性艺术所表示出的愤然之情，与对立的一方，也就是偏爱"义务性"的阵营对任何带有象牙塔艺术（irory-tower art）味道的东西所表示出的厌恶之感没有什么两样。后者之所以喜欢将其称为象牙塔艺术，是因为在这个群众性的交流通讯时代，此类艺术似乎已经过时。有关义务之说的保守派与反对派的共同特征则是启示（Aussage）的观念。布莱希特有意避免使用该词，但他作为一位实证论者，在行使其背后隐含的原理方面并未退缩不前。这两种不同观点相互反驳。假如我们审视一下像《堂吉诃德》（Don Quixote）这样的作品，我们兴许会说它进而发展了一种完全不相干的倾向，结果导致了骑士制度时代浪漫小说的断然废除。在封建社会解体、资本主义时代出现后的很长一段时期里，这种小说作为一个门类一直在苟延残喘。尽管如此，该书仍然成为一部具有代表性的艺术作品，一部将纯朴的"倾向"用作工具的作品。在不知情的情况下，塞万提斯（Cervantes）所涉及到的这些对立的文学门类转化为现实世界历史时代的一种对抗作用，最终以真实和形而上的方式，表现了那种丢掉幻想的世界中的内在意义的危机。同样地，像歌德的《少年维特之烦恼》（The Sufferings of Young Werther）之类非倾向性作品，也许对德国资产阶级意识的解放产生过重大的影响。该部小说集中反映了社会与因失恋而被迫自杀的个体之间的冲突。在这部作品中，歌德对小资产阶级的刻板性提出强烈的抗议，尽管没有明确地指名道姓。

资产阶级的这两种审查立场——艺术不该求变和艺术应为

人人——的共同之处在于维持现状，前者采用为艺术适应世界而辩护的方式，后者借助证明艺术遵从约定的公众意识观念的手法。在另一方面，义务与遁世艺术（hermetic art）的共同之处在于对现状的不满。具体化的意识之所以憎恶干预（intervention），是因为它想使具体化的艺术作品再次具体化。对此意识而言，艺术作品的对象化并非一场反对社会的运动，而是一种使艺术保持政治中立的手段。如此一来，艺术作品的外倾性一方（extraverted side），被错误地视为其本质，而其结构或真理性内容则无人问津。艺术作品如果从其自身角度看是不真实的，那么从社会和政治角度看也不可能是真实的。出于同样原因，审美的真实性与虚假的政治意识是不相容的。政治维度与内在维度并非一致，但也不是截然相异。其间的偏差被文化拜物论者以及实践拜物论者过于夸大了。真理性内容总是越过艺术作品的内在审美结构，关涉到某种政治意义。这种内在性与社会性的双重特征在每件艺术作品上都留有标记。这并非某种程式，用以界定整个艺术为何物，而是艺术的根本要素，且有其诸多特定的形状或外观。艺术是社会性的，在此程度上它是一种自在，反之亦然。在艺术中，社会与内在因素的辩证关系在艺术作品的特定样态层次上运作：纯粹内在的、不受外在化（externalization）影响的东西是难以容忍的；相反地，纯粹外在的、对成为内在成分或真理性内容之载体无动于衷的东西也是无法接受的。

14. 唯美主义，自然主义，贝克特

艺术作品的双重性——既作为自律性产品又作为社会现象——导致了极端性评价结果。自律性作品通常总是激发起批评反应，它们在政治上如果不是反动的，那也是冷漠的。相反地，那些在政治上并不模棱两可的作品对社会作出了推论性判

断，但因否定艺术而遭到批评。内在的批判旨在打破这种简单化方式对艺术本质进行反思者的支配作用。

譬如，德国诗人施特凡·乔治完全是名符其实的政治反动分子。出于同样原因，阿尔诺·霍尔兹（Arno Holz）的那些倒霉的诗作，以及19世纪80年代后期和19世纪90年代早期其他一些诗人的作品，在审美意义上可谓纯朴而不练达。这一点只不过说对了有关这些作者情况的一半。乔治试想投射出无可置疑的优越性，但也只是一位自称贵族的故作姿态而已，这样，作为一名艺术家算是惨遭失败。诸如此类的诗句，“肯定无一簇没药树失踪”，或描写那位古罗马皇帝的一行，即弑兄之后“提起他那紫色的裙裾”等等，会使你觉得好笑。[①]乔治的政治态度是与暴力的一种不成功的认同，这便影响他那充斥着语言暴力行为的诗歌语言。其结果，他的理想——自给自足的艺术产品的纯度——便受到玷污。他的纲领性唯美主义表现出一种惊人的腔调，斥责他的政治意识是虚假或错误的。

在艺术地位方面，乔治称得上是一位伟大的抒情诗人，有别于19世纪诸如阿尔诺·霍尔兹之类的较为逊色的自然主义作家，他们并非同一类人。然而，这里应当引起注意的是：自然主义的戏剧与诗歌的社会批判实质均是肤浅的，落后于当时由其他人所阐述的当代社会学说。集体说来，自然主义者被当作社会贵族，这确是一个生动的称号。由于从艺术角度来表现和反映社会问题，他们认为不得不乞灵于庸俗的唯心主义，譬如他们对一名工人形象（imago）的投射手法。在他们看来，这位工人有过某些更大的抱负，但由于他属于一个阶级，从而妨碍他实现自己的这些抱负。无人费心去质询这一上升之理想的资产阶级本源。无论怎样，自然主义作家的产品要比自然主义

---

① S.eorge, 'Neulandische Liebesmahle II' and 'O mutter meiner mutter und Erlauchete', in Werke, ed.R.Bohringer (Munich and Dusseldorf 1958), vol.1, pp.14 and 50.

概念更为先进发达。这归功于类似放弃传统形式范畴的革新方法，譬如对加深情节之复杂化的要求，或者依据经验时间来操纵前后顺序的表述等等。诸如左拉（Zola）在《巴黎的市场》（The Markets of Paris）中对经验细节的完全非概念性描写，就打破了该部小说的某些人们熟悉的表面关联，从而预示出小说日后将要采用的那种单子联想形式（monadic-associational form）。自然主义趋于退化，但当其处于困境时则属例外。追求意向与自然主义原则的本质相悖，但自然主义戏剧则充满意向：剧中的人物要像人们通常那样谈话，但他们的言谈与众不同，除了那位操纵木偶线的作家之外。在现实主义戏剧中，首要的、最基本的和缺乏意义的东西则是人们在人物未开口之前就确知他们要说什么这种现象。通过赞同这种无法避免的风格化方式，现实主义承认其戏剧概念是行不通的；如果没有那点风格化，现实主义就会不知不觉地接近于达达主义（Dadaism）。在文化产业的庇护下，这一点已成为群众性欺骗现象的泉源。赫尔曼·休德尔曼（Hermann Sudermann）之所以遭到一致的抛弃，原因在于他与更富才华的自然主义艺术家不同，他通过这些戏剧中绝无虚幻之词的宣谕暴露了自然主义态度的虚伪性。实际上，舞台上的每个台词都带有虚构的色彩。类似这些产品与文化产业的确是一致的，在此产业中它们对扮演一种朴素而肯定性的角色容易着迷。在艺术中唯有一个真理，在其他地方也是如此。

贝克特的戏剧表明了这两种相互矛盾所迫切需要得到的东西（即成功的比喻和妥贴的社会内容）之间的特定关系。在贝克特笔下，这两者与其说是追求一种机械性平衡或妥协，不如说是相互渗透。诚如在音乐中那样，一个主题唤起其续篇或一个对比性主题，所以，贝克特的剧作具有其联想性的逻辑，使得一句话引出另一句话。无论是音乐，还是贝克特，均与模仿经验现象的观念没有任何直接的关系。与这一联想性逻辑相一致的是，在经验意义上，其历史特定性中最为本质的东西已被

纳入作品之中，并且与艺术的游戏方面合为一体。后者表现了现实和它所决定的意识的客观发展阶段。贝克特集中地表现了作为客观性之真正形式的主题——一种需要极端主观性比喻表达法的主题——的否定性。如果它以据称具有更高客观性的形态构成，那就不会得到充分的再现。贝克特戏剧中那些幼稚天真但完全是小丑似的面目是关于这一主题的历史真相：被分解了非历史真相。相比之下，社会主义现实主义委实幼稚。《等待戈多》（Waiting for Godot）是围绕着衰老而发狂的贵族身份和奴役制度的主题展开的，在那个时代，对人类劳动的剥削虽然理应取消但却依然存在。这一母题，委实是当代社会的本质特征之一，在《残局》（Endgame）中再次得到表现。在上列两例中，贝克特的技巧将这一黑格尔式的主题推到边缘：从戏剧功能与社会批评角度来看，贵族身份与奴役制度已经被还原成一种轶闻趣事。在《残局》一剧中，局部的世界灾难——贝克特所讲述的十足的小丑笑料之一——是除去艺术之生成要素的形式上的和实质性的先决条件。艺术最终采取一种不再是单个的立场。因为想不出从那种立场或观点出发，或许能够命名或阐述这场灾难。《残局》既非一出描写核战争的戏剧，也非一出空洞无物的作品：对内容的明确否定成为其形式原理。另则，它也否定了内容本身。

在死亡的威胁之中存在着大量艺术，不管内容如何，都由于其天真无知的形式（即从其脱离实践的方法角度看）而属于意识形态范畴。贝克特的创作是对此种现象作出的令人可畏的反应。这一点说明了进入艺术作品中的喜剧因素根本上是社会性的。贝克特的戏剧是自行推进的。但由于它们是盲目的，所以其动态性失去活力，变得无所事事，停滞不前。这暴露出这些戏剧那一本正经的样子乃是轻浮的游戏而已。艺术只有能够外显出其虚幻特质，才能使我们承认它的存在，其虚幻特质也就是其内在空间（innerspace）。当代的艺术只有证明自身不向现实主义的欺骗性作任何妥协让步时才是最有效力的，它不能

容忍任何无知无害之物。如果艺术要继续生存下去，就务必把社会批评提高到形式的层次上，并相应地不再明确强调或突出社会内容。

15. 反对受操纵的艺术

随着文化组织的扩展，无论从理论上还是实践上讲，要求赋予艺术以社会地位的欲求变得愈加强烈。这一点好像是无数研讨会和学术会议讨论的要旨。一旦艺术被等同为一种社会事实的话，在只想控制艺术的社会学家一方，就会滋生一种优越感。由于恪守一种实证主义价值中性和客观性的理想，他们就自我吹嘘，标榜自己的知识高人一筹，优于艺术与美学中被他们贬称为主观立场大杂烩的东西。必须对这样的用心进行反击，因为它们会不动声色地强化这个受操纵的世界（administered world）对艺术的支配权力，而艺术则希望不受干扰，独往独来，抵制整体社会化运动。

社会学家的这一地形学视野观纯属巧取豪夺之见，它试想给各种现象定位，以期检验其功能及其存在权利。但这种观点忽视了审美特质与社会功能之间的辩证关系，首先强调的是艺术的消费能力及其意识形态影响，但却牺牲了真实的社会学反思。如此一来，它便对此问题作出了有利于遵奉论的预先判断。操纵技术（administrative techniques）的拓展，本身与量性调研技术以及诸如此类的技术关联密切，这对只知道一些有关社会要求的情况、而对艺术要求一无所知的那类知识分子是有意义的。艺术社会学家的心理状态与一种想象性的社会学论题（“电视对欧洲适应发展中国家的功能”）的思想内涵是一样的。对艺术的真正的社会学反思与所有这些东西毫无关系；它重点考虑的是这种为反对瞎说而编造瞎话的反常精神。爱德华·施托尔曼（Eduard Steuermann）的这句格言仍有道理：越想扶

持文化，文化反倒越糟。

16. 艺术在今日依然可能吗?

从今日学生行动论者的角度来看，艺术的内在困难及其与社会的间离显然证实了谴责艺术本身的合理性。这些行动主义团体所拒绝承认的东西便是：他们的废除主义是历史的产物。当政治前卫派瓦解或搞乱了艺术前卫派的活动之时，其结果引起更大的混乱：认为这种瓦解是革命性的信念，与认为革命是一件涉及艺术美的事情的相关信念，都是没有根据的。朴拙自然或纯真无华并非凌驾于艺术之上，而是居于其下；而义务通常只不过是缺乏才华或适应性变化的产物，因此无论怎样都是主观力量的一种虚弱表现。行动论者最近发动的这些瓦解活动远非什么新鲜事物，它们直接取自法西斯主义的计囊：自我的弱点，无力升华，正被重新界定为一种更高的品性，采取不抵抗的路线会得到道德的奖励。这些人认为，艺术的时代已经过去，剩下的事情就是实现艺术的真理性内容（他们轻率地将其等同于社会内容）。对艺术的这种谴责是专制极权式的。若有任何具有说服力的谴责艺术的理由的话，那就是这种麻木迟钝的观念，总以为某种纯粹的东西可以选自艺术素材。其实不然。

在一定意义上，这些行动论者对艺术的禁令使艺术在这个受操纵的世界里得以新生。根据禁令想要毁弃艺术的那些人们是自欺欺人，自以为决定性的变化已被排除。纯粹的现实主义是非现实主义的。真正作品的不断创造拆穿了艺术已经死亡这一公告的虚伪性。在一个从部分走向全面野蛮的社会里，取消艺术就等于通过那种社会进而增进艺术。最近的审美行动主义不断乞求于具体性，但其方法则是完全抽象的和简单化的。对于与其说是得到解决还不如说是受到压制的特定任务与可能事

物，这种方法一概视而不见。在这些事物中，可能会产生真正得到解放了的音乐，这便导致了主体的自由，而不是使自个屈从于异化了的偶然性。

实际上，艺术是必要的这一反论是同样谬误的。提出这个问题的方式也是错误的。艺术中“必要的”东西便是艺术并非必要这一假设，因为艺术属于自由王国。相形之下，倘若把必要性视为艺术的特征，那就会使交换原则得以延伸，超过其经济范围，从而屈服于市侩们想从艺术中得到什么实惠的要求。那些断言艺术由于维持现状而再也无权存在的人们，只不过是在推行资产阶级意识形态中的一个陈词滥调而已。后者总是倾向于表示不满或想知道“这一切将在何处终结”。事实上，艺术务必摆脱这种目的论，因为它代表一种自在，一种不得不促成的自在。从历史哲学角度来看，艺术作品越有意味，就越是与从概念上固定的发展阶段缺少一致性。目的地或结局的思想是一种内隐性的社会控制形式。难怪诸多现代艺术产品显现出一种无政府状态，其中那种放任自流的观念从一开始就根深蒂固。换言之，这种有关艺术的简单化判断也内在于某些作品中，确切地说，这是指那些想要摆脱艺术的作品。它们都好像在说“砍头”，就像刘易斯·卡罗尔（Lewis Carrkoll）在《透过衣镜》（Through the Looking Glass）一书中所塑造的人物红色女王（Red Queen）一样。然而，像这样流行的斩首裁决并非是一劳永逸的：因为头颅确会再长。

在所有艺术不免感到惧怕的事物中，软弱无能的虚无主义是最不令人担忧的。倘若艺术遭到社会的取缔，它会再次转化为一种社会事实（fact social）；但是艺术拒绝扮演这一角色。曼海姆学派（Mannheimians）继承了这种意识形态学说（就其原本的马克思主义形式而论，这是一个歧义性的概念），并且打着“意识形态总论”的幌子正在推行一种简单化的说法，以非批判的方式将其应用于艺术。如果意识形态在社会意义上是虚假的意识，那么它就不认为所有意识现象都是意识形态的东

西。唯有通过一位对其一无所知的人，才能把贝多芬的最后几部四重奏曲托付给主宰陈旧幻象的冥主哈得斯（the Hades of outdated illusions）。今日艺术是否可能存在并非取决于上面或高层，这关涉到社会的生产关系。相反地，它取决于生产力的发展状态。所以，这些生产力包含着尚未实现的种种可能性，换言之，有一种艺术是实证主义的意识形态所吓不倒的。

赫伯特·马尔库塞（Herbert Marcuse）对文化及其肯定性的批判，无论被证明是多么的正确，但却是不全面的，因为它未涉及个体性艺术产品。[1] 就其现状而言，那种批判接近于一种假想的反文化联盟（Antikulturbund）[2]的观点，该联盟并不比它所批评的文化遗产好些。一种偏激的文化批判不同于一种过激的批判。由于文化并不因为失败而是完全错误的，所以艺术中的肯定因素也不完全是错误的。文化使野蛮行径受到控制；它是两种罪恶中较少的一方。文化也保护自然（即便它主要压制自然）。这种连结关系在诸如农业一词中得到证明。生命——单纯的生命与美好生活的前景——由于文化而得以永存。而真正的艺术则是这一切的回响。肯定性不会给现状罩上光环。肯定性的作用在于抵制死亡，抵制所有支配性目的；如此一来，肯定性将自个与现状联结在一起。如果谁想对此提出质疑，那他就得坚信死亡之中存在希望——但要付出巨大的代价。

17. 自律性与异律性

艺术的本质是双重的：在一方面，艺术本身割断了与经验

① H. Marcuse, 'The Affirmative Character of Culture', in Negations (Boston 1968).

② 类似"文化协会"（Kulturbund），即原东德为了促进文化发展由党控制的机构。——英译者注

现实和功能综合体（也就是社会）的关系；在另一方面，它又属于那种现实和那种社会综合体。这一点直接源自特定的审美现象，而这些现象总在同一时刻既是审美的，也是社会性事实。审美自律性（aesthetic autonomy）与作为社会事实的艺术并非相同；另外，各自需要一种不同的感知过程。

每当从一个外部立场来观赏和倾听艺术时，并且不用考虑它是否会如此为人接收之际，艺术的双重本质就会浮现出来。(或许在一定意义上，外部立场是必要的，或者说艺术倾向于使其自律性拜物化。）音乐可在咖啡馆里现场演奏；同样的音乐，譬如在美国，可通过一套音响设备在餐馆里播放。一旦发生这种情况，音乐的本质就全都发生变化，因为在这样的情况下，菜盘的碰撞声，客人的交谈声以及其他声响，都成为该部乐曲表现的不可分割的组成部分。这类音乐是以漫不经心的听众为先决条件的，诚如自律性音乐以凝神倾听的听众为先决条件一样。不妨再举一例。一首杂曲或音乐杂烩通常凭藉蒙太奇手法来安排现存的艺术作品的成分，这样一来就将它们彻底脱胎换骨了。异律性目的（heteronomous purpose），譬如让人们相互激发热情或打破沉默等等，便从根本上赋予音乐以新的形式。类似这种背景音乐（background music）是对商品世界的千篇一律性所引起的厌倦现象的具体否定。被当作娱乐部门的东西代表着艺术的这一契机支配或左右着所有其他艺术现象。娱乐活动与艺术是彼此对立的。在一方面，倘若谁把自律性艺术作品归属于类似娱乐这样的社会目的之下，他必然会触及到这样一个痛处：虽然某个社会目的可能潜伏在所有艺术之中，但艺术史由来已久的发展方向则会偏离这一目的，趋于更大的自律性。在另一方面，如果咖啡馆里的一位来客突然之间专心致志地倾听音乐，这是因为他受到严肃的音乐本性的震动，这在其他人的眼里，他的行为即便不是完全荒诞可笑的，但似乎也是非现实主义的，

艺术与娱乐活动的对立关系也反映出艺术与社会之间的根

本关系。诚如一首杂曲毁掉了一部特定的乐曲一样，外部目的也毁掉了作为一个整体的艺术经验的连续统一体。在音乐厅的过厅里，在演奏间歇阶段，除了大鼓声外，贝多芬的交响乐余音寥寥。这一专制的姿态也存在于乐谱中，但这一社会才能或天赋凭藉作品的详尽阐述而得以升华。当一首真正的乐曲脱离了正直而狭义的东西而坠入社会目的的“背景”范围之中时，它会出乎预料地超越这一范围，并且在纯度上依然如故，未受玷污。然而，一般说来，真正的作品不可能消除它们源于某种异律性社会目的这一记忆，而上述目的是构成贝多芬之鼓声的基础。莫扎特音乐中的那种使理查德·瓦格纳深感恼怒的残留套曲（divertissement），绝非局限于莫扎特以及他那个时代。即便是那些有意与套曲观念绝交的作品也受到怀疑，怀疑它们秘密地保持着异律性的传统。艺术家在社会中的地位——就他们在群众中的影响或声誉程度而言——往往在自律性时代终结之后复归为异律性。在法国大革命之前，艺术家曾是仆人或侍从；在今天，他们则是供人娱乐的专家。文化产业在一种友好亲密的基础上供奉其重要人物。作为审美主体的艺术家与作为经验者的艺术家之间的区别已被抹平，艺术作品与现实生活之间的距离已被取消——当然，所有这一切并不意味着艺术向自由生活王国的复归，因为这种王国是不存在的。

失去距离反而使艺术受益。（艺术）虚假的直接性具有一种欺骗性操作法的因素。艺术的双重本质对所有作品的不足之处负有责任，该缺点就是作品对其起源缺乏诚实态度，正如艺术家本人曾被当作不诚实的人一样。无论怎么说，同一起源对艺术的模仿本质负有责任。艺术的不诚实性降低了艺术自律性的尊严，这种尊严之所以得到抬高或吹捧，是因为艺术对参与社会具有负罪感或内疚感。还有，在一定程度上，由于艺术嘲弄诚实的、具有社会效用的劳动，所以就得说些有利于自个的话。

18. 政治抉择

在过去的40或50年间，社会实践与艺术之间那变化不定的关系兴许再次发生了决定性的转折。在第一次世界大战期间，以及斯大林（Stalin）时代，艺术与政治信念是相辅相成的。在当时某位上了年纪的人看来，对艺术的界说似乎在政治上是左倾的（这当然不是贯通整个艺术史的）。从此以来，扎达诺夫（Zhdanov）和乌尔布里奇（Ulbricht）之流一直推行社会主义现实主义，从而束缚了艺术的生产力——确切地说，将艺术生产力打得粉碎。他们在其国家里所导致的审美退化现象（aesthetic regression），可以追溯到其人格中的某些小资产阶级的固恋心理因素（fixations）。第二次世界大战之后，随着世界各国分为两个阵营，在西方的主导兴趣进入了一种不安的、迁就激进派艺术的状况。抽象派画家得到德国工业界的赞助；像安德烈·马尔罗（Andre Malraux）这样的艺术家在戴高乐（de Gaulle）政府中曾出任文化部长。

通常，只要现代主义各种方法依然站在温和中庸的一边，便可用优越论或精英论诸方式来予以重新解释。这令人想起像庞德（Ezra Pound）和艾略特（T.S.Eliot）等名家；另外，正如本雅明所言[①]，未来主义也有一种法西斯主义的嗜好，这一点可追溯到波德莱尔。就本雅明本人的后期情况而论，他不把审美前卫派当一回事儿，除非后者赞同共产党的纲领，这主要是受到布莱希特敌视巧辩式知识分子的影响。前卫派的精英主义分离现象并非艺术的过错，而是社会的过错。群众的无意识审美标准，正是那些社会为了维护自个和支配群众所需要的标

① W.Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in Illuminations (Schocken 1969), pp.241ff.

准。一种异律性生活的种种压力迫使群众转移注意力，而不是使他们保持强大自我所需要的专注心态，这种专注心态被非模板印刷艺术深化了。这便引起不满：群众对其没有的东西表示不满，艺术家（包括艺术上的进步人士，如施特林博格和勋伯格等等）对群众表示不满。就后一种情况而论，审美态度与政治态度存在巨大的鸿沟，它们既表现在内容中，也显露在意向里，这一鸿沟严重破坏了艺术的连贯性。

解释已往文学的一种直接的社会学方法可能是好的，也可能是坏的。维柯（Vico）对希腊神话的解释，譬如对卡德摩斯（Cadmus）的解释，就是单纯幼稚的。相形之下，布莱希特意想把莎士比亚戏剧情节还原为阶级斗争观念的作法就没有多大意义，况且也忽视了那些戏剧（除了那些以阶级斗争为中心内容的剧作之外）的本质特征。这并非是说，本质因素是某种高于社会因素的东西，或者是某种无始无终的人类价值。它不是。它的真正意思是：社会趋势是通过客观的形式导向或一种“透视”（卢卡奇语）的中介得出的。有关莎士比亚戏剧的社会成分，就是诸如“个体”和“激情”之类的观念，诸如卡利本（Caliban）这种人的资产阶级具体性思维特征，那些威尼斯商人的不可靠性，《麦克白斯》（Macbeth）和《李尔王》（King Lear）两剧中所反映的部分意义上的母权制世界思想，《安东尼与克娄巴特拉》（Antony and Cleopatra）中所表现出的对权力的厌恶，以及普罗斯贝罗（Prospero）的辞职态度等等。比较而言，从贵族与平民的社会冲突角度来看，莎士比亚直接从罗马历史中所取的素材是经典作品研究中无关紧要的部分，如果有人利用莎氏戏剧来印证马克思的论说——一切历史都是阶级斗争的历史，那么其结果会是适得其反。在客观上，阶级斗争的存在是以高度的社会整合和分化为前提的，而在主观上，则是以阶级意识为先决条件的，这种意识是随着资产阶级社会的出现（当时仅为一种雏形）而出现的。阶级是把个体原子归类于一种基本概念之下，该概念不仅是他们之间关系的构成要

素，而且也是隐含在这些关系中的异律性的预示成分。根本说来，阶级是资产阶级社会的一种现象。虽然社会对立一直存在，但它们并未采取阶级斗争的形式，除非混乱至极，尤其是在建立原始资产阶级市场经济这样的东西之时。正因为如此，根据阶级斗争来解释所有迄今既存社会的历史具有一种轻微的时代错误的味道。一般来说，马克思的整个历史解释与推断模式，是建立在他对自由企业资本主义制度的理解基础之上的。即便社会对立现象在莎氏剧作中处处可见，但它们首先显现为个体中的对立，其后才是集体性的或群众性的对立，所表现的主题诸如人类易受暗示影响等等。假如你从社会学角度来看待莎士比亚，至少有一件事会变得清楚起来，那就是他有别于弗朗西斯·培根（Francis Bacon）。莎士比亚是位方言剧作家，他与培根不同，因为他从进步的受害者角度来审视戏剧之美（theatrum mundi）。

社会结构使自个变得极为困难，故无法解开依赖性和社会与审美解放之发展趋势之间的疙瘩或难题。虽然艺术中的形式特征不应从直接的政治条件出发予以解释，但它们的实质性内涵就包括政治条件。所有真正的现代艺术均寻求形式的解放。这一趋势是社会解放的一种暗码，因为形式——各种细节的审美综合体——再现出艺术作品与社会的关系。难怪形式的解放是对现状的强烈谴责或诅咒。心理分析学派赞同这一观点：它认为艺术否定现实原则，从而采取了一种反对父亲形象的立场。在此意义上，艺术是革命性的。艺术虽然反对政治，但参与政治。当然，形式本身是一种具有破坏作用的抗议，这是当前形势所特有的事实，在这里社会结构已经完完全全地融为一体了。早些时候，艺术与特定社会现实的关系比较灵活：对艺术来讲，同化社会要素是相当可能的，也就是说，艺术以某种显而易见的方式与社会相像或类似，以及与社会交流沟通等等都是相当可能的。这其中并不一定意味着艺术本身已经完全投入到社会现实的怀抱。然而，今天的情境有所不同：艺术中的

政治批评契机已经转化为经验现实的对立面，因为后者就其作用而言，已成为一种自我复制的意识形态，也就是支配的缩影。艺术与政治相关与否——一种无聊的游戏或某种制度的虚饰——取决于艺术的建构和蒙太奇在多大程度上同时也是非蒙太奇（de-montages），也就是拆除毁弃，即在摧毁现实要素的同时又利用它们，从而将其塑造成某种别的东西。艺术的社会准则与审美准则的统一，取决于艺术是否能够在取代经验现实的同时，也能使它与那个被取代的现实的关系得以具体化。能够做到这一点的艺术具有一种特权：它可以不予考虑政治实践者提出的关于艺术的的目的何在和艺术的"启示"何在这样的问题。

由于无视任何矛盾，毕加索和萨特选择了一条有损于艺术家的追求的政治路线，这条路线之所以容忍艺术家的存在，也只是为了剥削利用他们的宣传价值。这两位艺术家的态度给人印象颇深的是：他们并不试图在主观上通过明确选择社会主义政治和社会主义艺术来解决这一客观矛盾。只要依据他们坚持的政治信念，就可以对他们的这种态度提出公正的批评：他们正在截去下肢这一自我恭维之说是站不住脚的。在我们这个时代的种种悖论中，有一重要的悖论如此规定：没有任何思想再是真的了。除非它与思想者本人的利益相悖，而不管这些利益是特殊的还是客观的。

19. 进步人士与反动分子

艺术的自律性与社会性的区别，目前隐含在"形式主义"和"社会主义现实主义"那种二分法的术语中（dichotomous terminology）。这一点向来具有重大的影响。借用这种二分法，这个受操纵的世界就可以利用艺术的双重性来达到自己的目的，也就是藉此能够区分出艺术的优劣来。然而，这种二分法

是虚假错误的，因为它所显现出的那些具有张力的要素，譬如鲜明的选择方式，其意在于迫使普通的艺术家务必二选其一，作出抉择。从关注社会蓝图的伙食供给商的观点来看，反形式主义的作法理所当然，但应当批判形式主义及其专业化趋向，应当批判对资产阶级幻想的默许态度。某些共产党国家的那些唯命是从的官僚们，热衷于把固执任性的艺术家纳入他们控制的轨道，这种热衷非常适合用来迫害迈耶霍尔德（Meyerhold）这类艺术家。

实际上，形式主义艺术与反形式主义艺术的对比在很大程度上是站不住脚的。否则，艺术就完全成了公开或隐蔽的鼓动性演说。在第一次世界大战前后，现代绘画走向立体主义和超现实主义两个极端。从内容方面看，立体主义艺术是对资产阶级的纯形式的艺术本性观念的反叛。相反地，类似马科斯·恩斯特（Max Ernst）和安德烈·马森这些杰出的超现实主义艺术家，全都拒绝与商业利益串通一气，而是倾向于接受形式原则（马森委实倾向于非再现性），因为令人震惊的思想已经过时，需要一种新的绘画模式取而代之。超现实主义艺术家们凭借一种拍照闪光灯将习以为常的现实照亮，从而使其作为一种幻想昭然于世。正是在他们决意如此行动之际，艺术向非再现性（non-representationality）跨出了一步。同样，构成派艺术（constructism）因为语言的严肃性而被当做现实主义的对立面。但是，若与现实主义艺术相比，构成主义艺术与现实历史变化有着更为密切的亲和关系。当今的现实主义之所以摆出一副浪漫派的架势，原因在于其原则——据称与客体协调一致的原则——变得浪漫化了。在另一方面，构成主义企图（无论多么不妥）使艺术与得到解脱的世界平分秋色或并驾齐驱。可是，对凭借传统手法（也曾的确导引出颇佳的学术成果）的现实主义来讲，要想完成这一任务则是不可能的。另外，所有那些宣称自己“不拘礼节”的现代趋势与审美毫不相干，除非它们以某种艺术形式来表述自己。否则，它们只是文献而已。本

世纪具有代表性的艺术家，诸如勋伯格，克利和毕加索等等，都同样发挥了表现—模仿契机（expressive-mimetic moment）和建构契机的作用。这些艺术家所采用的手法，不是在两极之间寻求某种欺骗性的中间立场，而是突出地表明分割两者的距离。这两极都是实质性的或充实的：表现是苦难的否定作法，而建构则试图把理性的非表现性当做参数用来超越异化的方式，以便承受异化之苦。形式与内容相异，但又互为中介。这在艺术中如此，在哲学思想中亦然。

只要你坚持形式与内容的抽象的二分法，那么“进步人士”与“反动分子”这些概念就不适用于艺术。在此情况下，它们的用途只不过是一串意在谴责或反驳之词而已。艺术家之所以被一些人称为反动分子，是因为他坚持政治上的反动观点，或者是因为其作品的样态以某种方式有助于反动力量的事业。相反地，艺术家之所以被另一些人称为反动分子，是因为他落后于艺术生产力的发展现状。问题是，主要艺术作品的实质往往不同于其生产者的政治倾向。显然，在政治上，施特林贝格落后于易卜生倡导自由与解放的意向就是佐证。尽管如此，施特林贝格的形式革新（对戏剧性现实主义的清除和对梦幻般体验的重构）是具有批判倾向的。他借助其大胆而适度的指控，比高尔基（Gorki）更为确切地证明了这一事实：社会正在发展成为一个恐怖可怕的王国。所以，施特林贝格的戏剧在政治上也是有进步意义的，表现了这种渐露端倪的认识。即：推崇个体主义的资产阶级社会正在走向灾难；在此社会中，个体变成了鬼魅，正像施特林贝格在《鬼魅奏鸣曲》（Ghost Sonata）一剧中所表现的那样。自然主义的首批产品与此形成鲜明的对照。譬如，在《汉内勒斯·希姆尔法特》（Hanneles Himmelfahrt）的第一幕中，剧作者格哈德·豪普特曼（Gerhard Hauptmann）对恐惧的着意描写使忠实的自然主义描写演变成极为强烈的表现。

如果有人像我一样，凭藉政令对现实主义的复活提出批

评，那他就得小心谨慎，以免沦为“为艺术而艺术”这一主张的牺牲品。“为艺术而艺术”的观念及其抵制社会形式的社会虚假性的作法均在同一时刻出现。“为艺术而艺术”的倡导者（如巴比·道尔维利——Barby d'Auevilly）所做出的那些实质性的选择竟然黯然失色，变成陈旧过时的朴素性（naivete）之类的东西，而这对那些艺术家所设想的艺术天堂来说是不适合的；阿尔杜斯·赫克斯利（Aldous Huxley）对今日恶魔般的行为所呈现出的荒诞性感受颇深。波德莱尔和尼采曾经认为，19世纪自由社会似乎没有多少诸如此类的罪恶，实际上那只是维多利亚时代掩饰受压抑本能的一种门面而已。到了20世纪，这种罪恶得以重现，其兽性横扫了由文明设置的所有障碍。相比之下，波德莱尔对恐怖的亵渎行为纯属小孩游戏。顺便提及，波德莱尔尽管远比“青年艺术风格”技高一筹，但是他预示了这种风格的诞生。“青年艺术风格”错误在于美化生活而不改变生活。在此过程中，美本身变得空空洞洞，并且通过以抽象方式否定了的东西参与整合活动。是一种不为目的所动的有关审美世界的幻觉效应，为保持原状的现实世界提供了借口。

20. 艺术与哲学的贫困

哲学确指整个理论思想。哲学之所以受损于唯心主义的预先判断（idealistic prejudgement），是因为它仅仅与概念打交道，而从不直接涉及这些概念所指的东西。因此，西西弗斯（Sisyphus）那富有哲理的劳作不能不引起人们的反思。或许正是哲学的概念性损害了这一学科。

哲学无法把一种具有实体的培养基（ontic substratum）粘贴进哲学论文之中。哲学只能坐以论道，并以此方式同化那种培养基，但应当设法使其有别于哲学的概念性。自毕加索开一

代先河、把报纸碎片粘贴在他的那些变体画上以来，现代艺术对上述事态一直表示不满。继此之后，蒙太奇作为一种技巧，一直遵从同一灵感。如此一来，社会性契机不是通过被人模仿的方式，而是通过破坏行为将其直接注人艺术的方式，取得了审美的相关性或高尚性（respectability）。在一方面，蒙太奇戳穿了纯内在性的伪装；在另一方面，蒙太奇迫使经验生活的断片脱离自身的语境，从而使其受到艺术建构的内在原理的支配。以公然沉湎于原始素材的方式，艺术旨在消除精神（理智精神和艺术精神）给精神之他者（its other）所造成的部分损害；所谓精神的他者，也就是精神的外在的所指对象（spirit's external referent）；这一对象假定在艺术中详细地表述自身。这便是通常认为现代艺术无意义和无意向的意义所在，这也涉及到偶发事件与艺术形式的相互巧合或重叠现象。

为现代艺术辩护并非是以伪善的样子出庭参加对传统艺术的审判，而是通过颠倒其契机的方式尽力吸取艺术的否定作用。传统艺术并非缺乏真理性，只是它已变得与社会不相干了。更确切地说，传统艺术的社会相关性在历史的地质层（in the geological layers of history）中具有影响力；对当代意识来讲，能把握住它的唯一途径就是凭借否定方式。这种方式不动声色地涉及到美的事物，并且消除了自然与艺术作品之间的差别。这一保守契机，与构成今日艺术之真理性的分化契机（disintegrative moment）是彼此对立的。前者有赖于后者，使其成为构成的动因，所以就得承认这一基础物质的耐力。由此看来，艺术类似和平。如果没有一个和平观，艺术就会变得不真实，犹如预告和解状态一样不真实。艺术美是经验现实中的和平的幻象。甚至连形式的抑制力在统一或联合含有恶意的、离心离德的细节时也趋向于和平。

21. 艺术与客体的首要作用

美学现实主义并非是哲学唯物主义的必然结果。我们知道，艺术之所以暗示现实，是因为艺术是一种认识形式。认识必然关涉现实，现实必然关涉社会，因此没有不具有社会性的现实。虽然艺术的认识特性，也就是艺术的真理性内容，超越了对现实这一经验存在的认识，但是，真理性内容与社会性内容是互为中介的。艺术之所以化为认识，是因为艺术把握住了现实的本质，迫使现实露出真面目，于此同时又使这种真面目与其表象相对立。艺术不必直接谈论现实的本质，也不必描绘现实或以任何方式模仿现实。

在本书其他地方，我已经概要地谈到对唯心主义认识论的批判问题。这种批判虽然赋予客体以重要的地位，但还不能直接应用于艺术。艺术中的客体与经验现实中的客体是两个截然不同的东西。在艺术中，客体是人工制作的产品，包含着经验世界的要素，但与此同时又改变着这些要素的星座，成为一种分解和重构的双重过程。这种转化本身，并非某种拍摄程序，而是赋予现实应有的权利或地位。艺术是对现实之遮蔽性的真正领悟。现实本质的虚假性会由此而产生震动。在美学中，要谈论客体的首要作用，只有联系到艺术是无意识的编史工作形式、是受压制事物的记忆或者可能事物的预示等等诸如此类的思想时，才是合乎情理的。在艺术中，客体的首要作用被理解为一种协助生活摆脱支配的潜在能力，该作用通常是在摆脱种种客体的过程中显现出来的。艺术务必在艺术的他者（its other）中抓住其真理性内容，而这个他者（this other），只有当它是一件作品之内在关系的组成部分时，才会被艺术所吸收或所同化；如果这个他者是从外部注入，那就要另当别论了。不管和谐的幻象如何，艺术在否定客体之首要作用中所包含的否

定性，连同其我行我素的特质与异律性等等，都是显而易见的。

22. 唯我论与伪调和的问题

乍一看来，辩证唯物主义的卫道士们所提出的下述论点好像是令人信服的。即：艺术中的激进现代主义立场是属于唯我论的或单子论的，是敌视主体交互关系性（intersubjectivity）的。该论点进一步认定现代主义使特定的劳动分工胡作非为，玷污了充当现实的人类理想。该论点还认为若从唯物主义（以及早期）的批判观点来看，唯我论在哲学上是站不住脚的：因为此论是对直接性事物的一种误解，也是对实际上属于间接性自为（for-itself）的一种误解。

我无意与下述思想观念争论不休。即：哲学唯我论是由于洞察社会生活的普遍间接性而失去效用。我依然认为，艺术——从模仿发展到意识层次——与冲动或直接经验是不可分割的。否则，艺术就会转化为科学或某种近似的东西，譬如像社会文献一类的东西。时至今日，集体的和小团体的生产模式是可想而知的——它们确实是某种艺术媒介所需要的，甚至在以个体性为主导的经验现实中也是如此。个体化连同它所吃到的苦头，是根本性的社会现实使然。从内涵上讲，社会只能为个体而非集体所体验。要想借用一种直接的集体性主题来加强体验，那就等于巧立名目，从而会把艺术作品贬斥为非真理性的东西。艺术在过去不曾享有今日这种体验现实的机会。因此，在理论反思的基础上，如果艺术一定要通过越出其单子性存在（显示为一种社会幻象）之范围的方式来突出强调其间接性的话，那么我们就得处理那种误用本质上正确的理论洞识的问题，因为这种误用通常以异律性方式迫使艺术作品牺牲其固有的规定性。否则，将会出现什么情况呢？尤其是批判理论，是

否会假定社会意识本身无法超越客观上已定的结构呢？这一点似乎也适用于艺术作品，因为就其生成而言，艺术作品也是社会现实的一部分。辩证唯物主义赋予艺术作品一种它所缺乏的能力，但下述情况则属例外。即：艺术作品将其单子论原理(monadic principle) 推向极端，以致使自个处于自我批评的境地。艺术与其他认识之间的真正界限可能在于：前者如果不挖自己的墙脚就想不到自身以外的东西，而后者则行。艺术除非完全依靠自身并从历史观点出发来充实自个，否则就不能生产出任何东西。对于作为行为模式的艺术来讲，有关历史或然性的感受是具有本质意义的。这便是"实质性"或"实体性"(substantiality) 一词在应用于艺术时的内涵所在。

为了更高的社会真实起见，如果艺术取得某种比主观经验(在其可及的范围之内) 还要振奋的东西，那么艺术最终将会得之甚少，而且会失去那种被艺术误认为标准的更高的客观真实。由于社会真实直接融入艺术之中，因此有助于弥补主体与客体之间的裂缝。这正是以政令为转移的现实主义为何是虚假调解的原因所在。关于艺术前景如何的种种奇思怪想，怎么也不会想到会出现这样一种既是现实主义的也是自由的艺术。艺术以内在的方式处理其外在对象或他者 (its other)，因为艺术也像主体一样，是以社会为中介的自在。艺术必须表现这一潜在的社会性内容，必须为了出乎其外和超越而先入乎其内 (go inward in order to go outward and beyond)。艺术本身是对唯我论的一种批判。在这方面，艺术所采用的方法总是受到外在化力量、即对象化的刺激。形式使艺术能够超越主观性的狭隘局限。这些局限无法借助一致行为予以消除，更不可能通过艺术与异律性道德和政治价值观念相符一致的方式予以消除。

人们可能会争辩说：由于现有的各种民主政体依然是以对立的社会关系为特征，因此迫使艺术陷入异化的境况之中。这种论说进而认为：非异化的审美观只有在真正人化了的社会主义形式中才是可能的；在那种社会制度下，人们可能不需要现

代艺术，因为他们能够尽情地欣赏传统艺术。这一修正了的观点与克服个体主义的观点并非是判然有别的。该论说的基点是市侩们关于现代艺术的那些陈词滥调，它把现代艺术说得一无是处，认为艺术与其发源的这个世界一样丑陋不堪。还有另外一层意思，即：虽然资产阶级世界可能理当享有这种艺术，但是一种不同的、更为美好的社会则不需要这种艺术。这种说法是绝对错误的。不能如此轻易地取消现代艺术。不可否认，这种对立状况，即马克思所言的异化，对现代艺术的形成具有潜移默化的重大影响。不过，现代艺术非但不是那种状况的复制，而且毫不含糊地痛斥那种状况，并且将其转化为一个意象或形象。如此一来，现代艺术成了一种以异化现状对立的他者(opposite other)。前者的自由程度与后者的不自由程度相若。

或许，安定的社会将在此利用昔日的艺术，这在目前是不安定社会之意识形态的补充。然而，这并非是说艺术将复归为和平与秩序，或肯定性复制与和谐。这样的复归将会出卖自由。事实上，推测艺术在一个极端不同的社会里将会采取什么形状或外观是没有用处的。艺术兴许会自成一体，完全有别于过去与现在的艺术。当然，对艺术来讲，一起消亡要比忘却苦难好些，因为苦难即艺术表现，它赋予艺术形式以内容。苦难而非肯定，系艺术的人性内容。倘若未来的艺术再次成为肯定性的艺术，那么，人们就会怀疑尚未消除的否定性是合乎情理的东西。这种疑虑是常在的，而且与否定性复发的真正危险一样常在；因为，自由——摆脱财产与其他事物的控制——不可能永远为人所有。难以想象的是，如果清除了对积累起来的苦难的回忆，作为编史工作的艺术将会落入什么样的结局呢？

附 录 1

补 遗

[英译者注释]

附录 1 由 154 篇“补遗文稿”（Paralipomema）或残篇断章组成。倘若本书作者未曾谢世、自己完成这部论著的话，那么这些残篇断章会有可能被并入本书的正文之中。在德语原文里，这些文稿虽未编号，但却按照下列顺序加以编排。此外，它们还依据印刷段落的方式被分成若干组。为了节省篇幅，这里删去了那些段落标点。考虑到文章的完整性，还得注明这些残篇断章的分组情况。它们各组分为：A1—A13；A14—A26；A27—A40；A41—A48；A49—A68；A69—A77；A78—A90；

A91—A99； A100—A109； A110—A120； A121—A125；A126—A154。分组总数与本书章数均为 12。这就是说，在德语编者的意识里，补遗文稿 A1—A13 很可能被列为第一章；A14—A26 为第二章；其余依此类推。尽管他们强调指出，这些补遗文稿的整个编排充其量也只是暂时的——事实的确如此，因为这些残篇中有许多部分从整体来看，不仅仅具有单独一个理想的位置，其他有些部分或许放在那儿也不合适，并有可能被作者本人淘汰或删除。

A—1

学院哲学在哲学分工中赋予美学一个次要的地位。真正的美学对这种贬低所作出的反应是，它要求把现象从其单纯的存在中提取出来，使它们反省自身。哲学就是对诸门科学中已经变成僵化的部分进行反思的学科，即一门既不外在于也不超越这些科学的科学。这就意味着美学务必阐述其对象所要直接表达的东西。一件作品为了得到充分的体验，不仅需要思想，而且需要哲学，因为哲学只不过是拒绝妥协或让步的思想罢了。知解力与批评并无二致。知解能力（ faculty ofunderstanding）也就是对被知解对象之精神本质的意识能力，即一种能够区别真假的能力，尽管这种能力在运作方面与普通逻辑学迥然相异。艺术归根到底属认知活动，尽管表示不是认知客观对象的活动。理解一件艺术作品等于理解其真理性，这必然意味着理解其非真理性，这既关乎作品本身，也涉及外部世界的非真理性。简言之，艺术作品要求主体方面具有相应合适的导向。它们以传统美学想要取得但未能如愿的东西为发端，不仅涉及现代意识，而且涉及现代艺术。

A—2

那种认为美学无价值意义的说法纯属无稽之谈。布莱希特或许已经发现，理解艺术作品等于搞清其逻辑性和其对立面的

契机，也就是弄明白间断与破裂现象，以及它们的含义。比如说，无人能够理解瓦格纳的歌剧《歌唱大师》(Meistersinger)。如同尼采那样，瓦格纳没有在这部歌剧中明确进行具有积极意义的自恋式自我描写，也就是说，没有表现那种非真理性的契机。将理解与评价区别开来是一种科学的建构。若无价值，美学中就没有任何可以被人理解的东西。尤其是在艺术领域，价值是不可或缺的。每件艺术作品似乎像瓦格纳笔下的哑剧演员一样都在无言地表示："我挺棒，不是吗?"[①]对此所作出的回答则是一种无一例外的价值判断 (value judgment)。

A—3

虽然当今真正的美学承担着一种批判普遍原理和规范的任务，但它必然会被普遍思想本身所吸收。美学难以消除这一矛盾。它只能与这种矛盾进行斗争，同时密切注意艺术反思时代对艺术理论的范畴要求。自不待言，对于普遍性的需求还不能证明恒定的实证理论的复兴。美学所使用的那些必然普遍的定义界说抓住了历史过程的结果，或者说，抓住了已往艺术的结果。艺术的那些普遍界定性特征正是演化至今、成其所成的一种现象的那些特征。在目前，鉴于一种基本的不确定性常有可能破坏艺术存在的理由，所以美学务必回顾历史，从中寻求艺术的概念：艺术似乎只有通过回顾才能凝结成某种整一性，该整一性并非是抽象的，而是艺术具体发展成概念的过程。所以，对艺术的具体分析不仅仅是理论的佐证或例证，而是理论的前提。正是本雅明（在他之前似乎别无他人）率先强调了将自体沉浸于具体艺术作品中的重要意义。他还在《机械复制时代的艺术作品》(The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction)[②]一文中，展望到向共相或一般概念 (the univer-

① Act I of Wagner's Siegfried.——英译者注

② W.Benjamin, Illuminations (Schocken 1969), pp.217ff.

sal）的历史性过渡与转折。

A—4

我们假定，美学是对艺术经验的反思，与同时，它还保持着其突出的理论特质。使这一假设变为现实的最佳方法在于向传统美学范畴引入一种概念动力，在于以艺术经验来对待这些范畴。说到这里，人们就得确保不要把经验和概念化之间的关系误解为对立两极之间的一种连续统一体（continuum）。理论的中介是抽象；这是任何事物也无法改变的。实际发生的情况是：在火花于具体的精神经验和概念共相的中介间突然迸发之际，就有了种种契机，在这迸发的刹那间，具体的东西，与其说是表明那概念，毋宁说是将自身显现为正是那个东西（die Sache selbst），随后逐渐地被抽象的推理所包围；如果没有这种推理，就难以为它找到一个名称。这与黑格尔在《精神现象学》（Phenomenology of Spirit）一书中对抽象思想的批判是一致的。在这种情况下，美学务必强调生产的立场，同时分析源自产品的那些客观的艺术问题及其迫切要求得到的东西。在艺术作品中，生产之所以是第一位的，是因为艺术作品属于社会劳动的产物；相形之下，主体的创作过程则具有偶然性。即使如此，参考涉及传统美学的概念是不可避免的，因为只有通过对这些概念进行反思，我们才能使艺术经验影响理论，反之亦然。因反思而导致的这些范畴的变化喻示着对历史经验和理论的解释。思想使一种历史辩证法得以解放，从而在不牺牲思想固有的普遍性的情况下，肃清了传统美学理论中的伪造的抽象性。藉此方式，美学旨在取得黑格尔所说的那种具体的普遍性。对各个作品本身的最为精妙的分析并非美学所为，虽然这些分析要比所谓的艺术科学略胜或略逊一筹。诉诸传统范畴的作法在艺术经验的基础上得到佐证，这是因为传统范畴并未从现代艺术中消失，相反地，它们即便遭到否定还再现不已。经验必然涉及美学，并把各个作品中在场的东西上升为意识，但

对这种内含的感知是模糊的、表述是不足的。在这方面，即便是非唯心主义的美学也涉及到种种“理念”（ideas）。

A—5

艺术与科学有着本质的区别。把科学用作理解艺术的工具是行不通的。科学概念与艺术内部的种种现象是风马牛不相及的。若将它们应用于艺术，非但不能澄清什么，反会使人更为困惑。虽然技术的确对艺术作品的影响不断增大，但这并不意味着艺术就应当屈从于科学的理性，只因为该理性原属技术的先驱。

A—6

古典作品的观念依然有效，因为古典这一术语带有一种以主体性为中介的客观性的内涵。如果没有这个的话，那么艺术将只不过是一种无人在意的、微不足道的并且历史落后的消遣娱乐而已；或者沦为社会中的一种代用品，从而不再需要社会为其付出努力或给予支持，同时不再提供取得直接本能满足的有效手段。艺术通过强烈反对功能上相互依赖的一般网状系统来抗衡这种实证主义的形式。的确，在此网状系统中，艺术会不由自主地扮演一个辅助的角色。即便如此，艺术确确实实的存在与社会想要打破艺术的抵制和迫使艺术扮演那种角色的企图是互不相容的。面对主观理性所提出的那些极权主义的要求，意味深长的重要艺术作品不甘屈从，诉说一种逆耳之言。一旦我们以艺术的客观性来对付这些要求，就会揭示出它们的虚假面目。倘若艺术脱离开自身对客观性的内在要求，那它只不过是一种大体上组织良好的刺激与条件反射的系统而已。尽管艺术具有孤僻和独断的倾向，但它宁愿把这些条件反射归咎于刺激系统，而不愿将其归咎于受到艺术之影响的人们。在这种情况下，艺术同主观感性特征之间的差异将会降低。艺术完全会成为经验世界的一大部分——是检验程序的有利之物，对

那些寻求不同社会团体如何对艺术作品与样式作出一般反应之有关原因的计划分析人员和调查研究活动来讲，也不无帮助。实证主义的一个救赎特征是：出于对各个既定的文化部门的尊重，实证主义似乎突然停止将其方法始终一贯地应用于艺术。在认识论方面，实证主义摈弃所有客观性的意义，从而把各种不能化为一句客套话的思想当做艺术性的东西加以分类。这样一来，实证主义终究以隐含的方式否定了艺术，对其采取一种消遣的态度，就像一位疲惫不堪的商人来找艺术给自己按摩一样，假如艺术确像实证主义所期望的那样，那么这位用艺术消遣的商人或许会被视为艺术的超越性主体（transcendental-subject）。源自实证主义前提的艺术概念与文化产业的概念同出一辙，这种文化产业确确实实地将其产品集装在一起，就好像它们是沿着实证主义的主观投射学说（positivist theory of subjective projection）所指的路线而出现的刺激系统似的。黑格尔反对那种以主观情感为中心的美学。他这样做的根据是这种美学纯系偶然。这一观点再也站不住脚了。今日的文化产业根据统计学的平均数，仔细地计算这有效性的要素，试想得出一条基本的规律。对艺术影响的这种操纵控制已成为客观精神的组成部分。不是它削弱了黑格尔对主观主义的批判。当今风格的普遍性是一种消极的直接性，它取消了艺术对真理性提出的所有要求，并且以艺术为接受者而存在的断言来欺骗接受者，但在实际上，它只是集中型经济力量的一个职能，该经济力量向接受者提供优厚的待遇，随后又向他们抛售他们所需要的艺术来洗劫它们的财物。因此，美学中向客观性的转折在今日看来甚至要比黑格尔时期更为必要。对社会学来讲也是如此，因为它在美学的职能中担负这一项辅助性的任务，比如作为一种交际社会学。在实际研究工作中，以资料为导向的研究人员据说使用的是莫雷检验法（Murray Test），他们极不赞成对受检验形象或意象的客观表现内容进行任何分析，认为这些形象完全有赖于观众，而且与科学格格不入。他们可能以相同

的方式来处理艺术作品，与其受检验形象不同的是，艺术作品在创作过程中并未考虑到接受者，而是试图向接受者展示艺术的客观性。艺术作品不仅仅是刺激物的总和。这一断言被实证主义轻易地丢弃了，随之它又顺便指出这种主张带有理性化和投射的味道，后两者旨在提高提问者的社会地位——不幸的是，这一描述适合于千百万市侩们的态度。在一种更为激进的情绪左右下，实证主义还会通过把客观性观念贬低为泛灵论之残余的方式来削弱这种观念，这样注定会屈服于进步的启蒙运动。对于那些在任何情况下都愿意坚持客观性经验观念的人们来说，最好不要一概拒绝主观性，而要以内在的方式对其展开批判；也就是说，要把主观的种种反应当做它们的优点。只有用这种方式才有可能在艺术领域中阻止艺术之敌的接管。实证主义方法有一点是正确的，那就是只有通过经验才能认识艺术的这个观念，尽管它是多么的陈腐。自不待言，实证主义的经验概念完全是不充分的：实证主义不能区别艺术中各类具有本质差异的经验。它选用（几乎从来无需得到理解的）陈词滥调来为各种心理投射活动辩护，但却不能通过屈就于其原则的方式弄懂一件真正的艺术作品。在哲学美学领域，使主体升华到自由境界的东西——或者按照一般的说法，使主体超越时空的东西——正是观赏者、即消失在艺术作品中的观赏者的自我否定。每件艺术作品之所以需要这种自我否定，是因为它是真假的指数，唯有敢于正视其客观标准的人才能理解它。所有其他人只是艺术的消费者。同样，在任何够格的艺术导向中都包含主观的成分：凝神观照的主体越是想要努力再创造和重演那件作品及其结构动力，那么，他若一旦忘却自己、把握住作品的客观性时，所得到的快感就越大。这就是说，在把握作品之客观性的过程中的确涉及到主观性。一切美的事物（并非像康德所认为的那样只是所有崇高的事物）皆给予主体那种要求超越自身、争取升华的无意味之感（Sense of insignificance）。顺便提及，康德美学理论的失误在于它宣称无意味的反面（the op-

posite of siginificance）是理智主体身上所蕴藏的一种积极的无限物（a positive infinite）。实际上，面对美的事物所生的痛感正是对某种被主体封锁的东西所表现出的渴望感，主体知道这种东西的所在，而且这种东西具有更大的效度（validity）。随着主体沉浸在美学的形式律（aesthetic law of form）之中，一种经验便逐渐积累而成，这种经验本身不用费力便可打破那种封锁。观众与艺术作品达成一种默契，以便使作品开口讲话。执意要从一件艺术作品中得到些什么的人们，通常错误地把财产的观念转换到一个它完全不适合的场（field）里。这样一来他们便可把自我保护的态度向外推广到艺术之中，结果有悖于康德的这一（依然具有相关意义的）洞见：美的事物超越了物质利益。这并不意味着一件美的事物可以离开主体而存在。只有当一件美的事物首先成为一件为他者（for-other）的存在物时，它才能成为一件自在物。这是一件与自我设定的主体本质（the self-positing essence of the subject）相互关联的事情。由于这一本质经常搅乱美的事物，所以需要主体来创造一种形象或意象以便纪念那件美的事物。比如，某个晚上感到忧郁并非一种主观情绪，而是实存的东西。唯一能够感受到这种忧郁症的人往往敏感十足、自得其乐。唯有强健的和与众不同的主体——这是一种主宰自然的产物，是因此而产生的所有不公正的产物——有力量将自身与客体拉开距离，并且藉此消除作为一个主体的自我建构（self-constitution as a subject）。相形之下，审美主观论中的主体是软弱无力的，是"没有自己主张的"（outer-directed）。绝非偶然的是：这一视界不仅抬高了主观契机在艺术中的作用，而且缺乏与每件作品的深层联系。主体与艺术作品的本质合而为一的唯一途径是：首先，他以外在的方式像一名局外人那样与作品不期而遇，然后，再设法将主体性暗暗潜入到作品之中来补偿或消解这种生疏感。但是，切莫忘记：一件艺术作品的客观性是永远不会完全彻底地为人所理解的，因为它总是歧义的或模棱两可的。一件艺术作品的所

需（其问题）若超过它的所得（其解决途径）就会消除那种客观性。客观性并非某种实际事态，而更像一种理想，这对作品本身来讲是如此，对我们对作品的了解来讲也是如此。那种认为能够将客观性把握在自己手中的念头完全是一种妄想。假如客观性是某种直接的东西，那么，它就会与艺术的感性现象总体统一起来，从而失去了精神的契机。正是这一精神的契机，对艺术客观性中的误区（margin of error）负有责任。因此，美学的界说之一是：美学旨在探讨艺术之客观性的种种条件和中介因素。黑格尔对康德提出的主观论美学根据的反思采用了一条简便的途径。那就是：既然所有一切根据事实本身均属精神，那么，浸入到客体（即艺术作品）及其种种范畴（黑格尔依然视这些东西为艺术范式）之内就不会在什么地方遇到任何阻碍。随着黑格尔的精神绝对说的垮台，其艺术作品的精神性观念也开始崩溃。这一实际情况使得美学难以倒向对立的一端，也就是实证主义的一端。本书所提出的理论认为：对黑格尔的精神形而上学的肢解并未把精神从艺术作品中完全驱除殆尽；相反地，如果我们放弃有关艺术的任何东西均是精神的（顺便提及，即便黑格尔本人也不完全赞同这一观点）这一观念的话，那么，艺术中的精神契机就会因此而变得更加强大，更加具体。精神形而上学原本以艺术为模式，一旦遭到毁弃，它必然会把精神归还给艺术。此外，关于艺术的主观实证主义原理的局限性不但肯定不会从一种精神哲学中演绎推断出来，反而不得不联系艺术本身得以显现昭示。据说那些与感知主体的恒定反应模式相应的审美规范从经验上讲已经失效。比如，学院派心理学界就持这种论点。

他们认为耳朵不能感受复杂的、远离自然而然的泛音关系的音调现象，也就是现代音乐所特有的音调现象。无疑，有些人就具有这种能力。目前难以弄清为什么不是所有人都具有这种能力的原因。妨碍这种感受能力的东西是社会惯例性的，而不是超验性的。以经验主义为导向的美学涉及到一些量性的平

均标准，于是便将其当做万物的什么规范（而实则仅具统计学意义）加以引证，这同社会上的因循守旧现象是一路货色。同样，被这类美学划分为快感与痛感的刺激物也并非是自然天成的，而是由社会所认可或非难的东西（即社会规范）塑造出来的。只要真正的艺术存在一天，它就一直把这些规范当做它反对的靶子。主体厌恶温文尔雅之风是现代艺术的一个重要调料。类似这些现象是表示任由感官体验和抵制异律性社会习俗的例证。概而论之，被公认的艺术基础是以主观的反应与行为模式为条件的；然而，即使在类似鉴赏力或趣味这样的偶然现象中，也总有潜在的制约因素，尽管通常不是艺术作品本身的那些制约因素。对一件艺术作品麻木不仁的主观反应是反美学的（counter-aesthetic）。我们起码可以说：艺术作品中的每个主观契机如同其他东西一样，均是由艺术对象激发出来的。艺术的敏感性在本质上是倾听艺术作品所言内容的能力，同时也是从作品自身的眼光出发来审视作品的能力。只有当美学专心致志于研究每件作品的动态（诚如黑格尔所期望的那样），那种将可疑的主观恒因（dubious subjective invariables）与客观性混为一谈的倾向才会反转过来。克罗齐的成就在于摆脱了每个对象或客体的所有外在的标准。黑格尔则因为囿于自己的古典主义理想而未能取得这一成就。如同在《法哲学原理》中论述他的政治思想一样，黑格尔在他的美学中也脱离了辩证法。只有当我们经历了现代主义的极端唯名论艺术之后，才能充分认识和实行黑格尔的美学。就连克罗齐也没有看到这一点。

A—7

若以给艺术效果开列目录或清单的方法来取代艺术阐释的话，美学中的实证主义结果在下述方面便派上了用场；即：它谴责了那种把作品偶像化（idolization of works）的作法，这种偶像化正是文化产业一直宣传推崇的东西，它反过来则是一种美学衰落的现象。实证主义坚持着这一辩证观点，认为所有艺

术作品不可能是纯而又纯的。这对某些艺术形式来讲的确如此，比如像歌剧，其效果成了一种结构原则。类似歌剧这样的艺术样式，为了达到所有实用目的已经被发挥的淋漓尽致，这是因为其内在的动力迫使它摈弃效果。假如你依然幼稚地把艺术作品视为一种纯粹的自在物（pure in-itself），不管会有多大的必要这么做，你将会上当受骗，轻信于艺术是自我设定（self- posited ）的虚构观念，误把幻象当做一种二流的实在（a second-order reality），这会使你无视艺术的结构契机。在这方面，实证主义犹如艺术的那种内疚之感，因为它提醒艺术注意到自身所欠缺的直接真理性（immediate truth）。

A—8

有关艺术之投射性（projective nature ）的理论学说由于忽视了艺术的客观性，也就是艺术的等级地位和真理性内容，因此不能正确地理解艺术。即便如此，这种理论学说依然具有某些意义，这是因为它表现了一种历史趋向，的确符合实证主义的启蒙性讽刺画，也就是无拘无束的主观理性外溢到艺术中的情景。那种倾向凭借将艺术非实体化的方式来逐渐削弱艺术的基础。与此相反的是，所有关于应该有艺术存在的恳求都是徒劳的，一厢情愿的。我们要切记：在艺术最为一贯的形式中投射理论导致了对艺术的否定。如果忘乎了这一点的话，投射理论就会由于艺术在文化产业的语境中所经历的时尚而失效。因其荒谬所致，实证主义思想陷入重重困境：为了能够转移那种在其狭隘的局限中寻找不到一种归处的东西，实证主义需要艺术充当一座垃圾站。此外，实证主义无法对艺术的生存权力提出质疑，这是因为它迷信已知事物的神圣不可侵犯性（sanctity of the given）。实证主义者试图借助艺术来修正这一点，但他们对艺术所采取的那种态度并不比因疲劳而寻求消遣的商人认真多少，他们至多对艺术表现出一种宽容大度的姿态而已。

A—9

不能把艺术作品与其起源混为一谈。相应地，那种文献学意义上的谁影响谁的方法并不适用于艺术。这一点可以通过分析莫扎特的歌剧《魔笛》（Magic Flute）得以昭示。其编导希加尼代尔（Schikaneder）有意将种种各不相关的资料（在没有把它们真正统一起来的情况下）糅为一体。有一点可以肯定，那就是巴赫奥芬在此处并未扮演任何角色，因为他很晚才登台亮相。但是客观说来，这部歌剧反映了母权制与父权制之间的冲突，反映了阴柔的月亮原则与阳刚的太阳原则之间的冲突。这或许可以说明该部歌剧为何长久不衰的原因：歌剧，这个被学究们斥之为平庸的艺术形式，兴许并不那么糟糕，它一直介乎平庸和深沉之间。在这方面，剧中的黑夜王后（the Queen of Night）并非一种“邪恶力量”这一事实或许是剧本幸免落入旧套的原因。

A—10

审美经验成为特定艺术作品中的结晶。审美经验依然是一个较大整体的组成部分，那整体就是其他审美经验和一般的经验意识。同此整体一样，审美经验不能容忍原子分裂现象（atomistic fragmentation）。专注于特殊性的审美焦点之所以有价值，其唯一的原因在于：艺术作品是体现更为普通的审美意识的被压抑力量的单子，这种意识并不局限于单个作品。这便是所说的艺术鉴赏的内涵。此外，审美经验的这一连续体受到经验主体之经验与知识总和的影响。但究其本质，审美经验只能由实际的艺术现象来确证或修正。

A—11

理智的反思与自流的趣味或鉴赏力（free-floating taste）会偏重于斯特拉文斯基的作品《狐》（Renard），会认为它作为韦

德金（Wedekind）的歌剧《鲁鲁》（Lulu，法语意为“短尾云雀”）的配乐要比贝尔格的那部歌剧更为合适。而音乐家通常则不这么认为。在他看来，贝尔格的歌剧《鲁鲁》远远超过斯特拉文斯基的《狐》。在表现这样一种偏爱的过程中，他舍弃了紧要迫切的美学立场。审美经验恰恰是从诸如此类的境遇中诞生的。

A—12

艺术所激发的情感与知觉是实实在在的；因此它们便落在美学范围之外。甚至一个对艺术的纯粹认识定向也胜感性主体的纯粹认识定向一筹，这是因为前者力图认真地对待审美客体，并不将其与观众的经验存在混为一起。然而，对艺术的真正认识定向（simon-pure cognitive orientation to art）也有其弊病，因为这样不仅把艺术作品限定在审美的水准上，而且也将其限定在该水准的上下。艺术作品来自经验主义的不同层次的生活；它们类似各种事物；它们属于社会事实；最后，它们与形上美学（meta-aesthetics）结为一体，因为它们也坚持真理。趋向于客观现象的经验主体回归为超越美学的主体（trans-aesthetic subject）。这种主体起先还保持一定距离，可最终则像寻求补偿一样再次与审美经验紧紧地纠缠在一起。由于艺术作品敞开接受凝神观照，这便使观众受到刺激，颇感不快，从而难以确定自己作为单纯的观众所应保持的距离以及所应扮演的角色。艺术的顶峰或许就是意识到的那一瞬刻（this instant of awareness），此时此地，主体意识到一件艺术作品的真理性实际上应当是关于他自己的真理性。这一瞬刻之间通过否定主体性而使主体性得以赎救，其中也包括主体性的、以情感为导向的美学。由于精神上受到艺术的创伤，主体便能再次充分地体验自身，从而融化了他的那些僵化的特征，并且觉悟到其自设立场的狭隘性。精神创伤是主体可以在艺术作品中寻找到的真正福祉。但是，这种福祉的形成并不顾及主体的好恶或偏爱，

所以哭啼便是这种福祉的载体，就像哭啼也是由于人死而悲痛的载体一样。这一观点来自康德对崇高的美学论证，康德将崇高置于艺术之外。

A—13

艺术所要求的是缜密的反思。艺术可以抛开朴素的作法。这行吗？审美意识决不能让其经验受到文化常规的制约。相反地，审美意识务必保存自发反应的能力，这也包括对前卫艺术流派作出反应。无论个体的心灵受到社会和盛行的客观精神的调节或影响会有多深，它依然是唯一的自我反思与精神扩展的工具。于是，即便一位完全单纯的人最终对艺术视而不见或知之甚微，但相形之下，完全老于世故者的思想甚至更为狭隘，因为这些人仅仅接受强加给他们的东西。

A—14

务必为种种“主义”（isms）辩护，即便它们只是口号而已。各种主义是普遍反思状态的证明，在今日取得了传统曾经取得的成就，那就是把艺术组织成各种不同的流派。这便阐明各种主义为何一直遭到惯于两分法的资产阶级思想意识迫害的原因，这种思想意识计划一切、想要一切和组织一切，而惟独排除艺术与爱情，也就是人们所说的许多无意识的和偶然自发的事情。在全面压抑的情景关系中还不成熟的自发性并非是偶然的。有关各种口号的禁忌是反动的。

A—15

在新事物的观念与个体主义时代出现的独创性观念之间有一种显而易见的连续性。但是，新事物的反对者是凭借独创性来反对新事物的。他们认为新事物缺乏独创性，所有前卫艺术形式几乎千篇一律。

A—16

蒙太奇（montage）作为艺术史上的新近发展成果，也潜在于前现代艺术（pre-modern art）之中。在音乐领域，通过联系考察带有拼板玩具技巧的维也纳古典乐派便可广泛地证明这一论点。至于那种技巧，它与主导当代哲学的那种有机发展的理想具有许多共同之处。

A—17

强调实际的或假定的“伟大事件”不仅歪曲一般的历史结构，而且也歪曲特定的艺术史结构。的确，历史凝冻成一系列质性的革新，但这些革新是以先前发生的量性变化为前提的。据此看来，新事物几乎没有什么意义。这一洞识会打破艺术创造性的神话。即便是革新的艺术家们，也只不过带来一些小规模的重要变化，而非什么宏大壮观的创新成果。新事物的差异是生产性的所在地。由于向新事物的决定性转变是无穷之小，因此完成这一转变过程的艺术家就像客观的、集体精神倾向中的一个马前卒。相形之下，他在这一革新过程中所占的分量则是微不足道的。这一点隐含在艺术天才是善于接受事物和被动的这一观念之中。此处我们也看到，艺术作品要比主观设定的人工制品意味着更多的东西。它们想是这个而非那个特定事物的愿望，通过将人工性推向极端而与其人工性背道而驰。艺术天才想要消除创造性的傲慢，而不是想要故伎重演。在这里，相信艺术具有无限的可能性的思想有其真理性的内核：钢琴琴键的确包含着整个《热情》（Appassiona）一曲，它“仅仅”需要一位作曲家将其谱写出来。不消说，那位作曲家就是贝多芬。

A—18

现代派艺术中的某些因素，比如“青春艺术风格”（Jugendstil），在当代艺术家的眼里似乎成了老古董。但这并不完

全符合“青春艺术风格”的事迹情况，该风格同那些与其沾边的作品依然相关，比如像勋伯格的朗诵配乐《月迷的彼埃罗》(Pierot Lunaire)，以及梅特尔连柯和施特林贝格的某些作品。“青春艺术风格”是首次集体性的尝试，想通过艺术给一个失去所有意义的世界灌注一种新的意义。这种尝试失败了，可这一失败反过来则以榜样的方式昭示出现代艺术的二难抉择困境。“青春艺术风格”实际上毁于表现主义，而功能主义与其在非功能艺术中的对应部分只是对“青春艺术风格”的抽象否定而已。贝可特的那种当代反艺术思想是受了将这些抽象否定结果具体化之观念的激励启发，也就是说，这一观念旨在从形而上学意义的完全失落中选择某种美学意义。美学的形式原理甚至在没有实体性意义时设定意义，这是因为它所塑造的东西易受合成或整合的影响与制约。如此说来，无论艺术想要怎样或说些什么，它就是神学。艺术求真而又亲假实无区别。正是在“青春艺术风格”中，这种同一性才首次显现出来。这一情景关系到艺术在神学消亡之后是否依然可能存在下去的问题。黑格尔最先对此表示过哲学意义上的疑虑。另一方面，如果艺术无视这一疑虑（诚如黑格尔学说中所言）而继续存在的话，那么艺术就会带有神谕的特征，确切地说，艺术就会再次刷新艺术的神谕特性（oracular quality of art)。艺术的继续存在可能意味着两件事中的一件：或者证明神学中的某些东西具有永恒价值，或者反映其中持久不断的魔力。无人知晓会是其中哪件。

***A*—19**

“青春艺术风格”，诚如其名称所表白的那样，是永久性的青春期（permanent puberty）——是以优惠价格出售其无法实现之空想的乌托邦。

A—20

对新事物的敌视源自资产阶级本体论的一种基本的（虽然是不言而喻的）信条；它假定死的就是死的，死亡当为定论。

A—21

艺术中的有些东西或许是耸人听闻的，但这无须同利用利润的资产阶级机制发生冲突。艺术中那些耸人听闻的东西容易同“使有产者震惊”（epater le bourgeois）的可行原则合作统一起来。

A—22

毫无疑问，艺术中新事物的概念与有害的社会趋向，比如商品市场中不断革新的趋向有关。尽管如此，继波德莱尔、马奈（Manet）、特利思坦与易索尔德（Tristan and Isolde）之后，一直无法制止这种趋向。鉴于其据人所说的偶然性和独断性，都想抛弃这种趋向，但所有尝试导致了如此结果：那就是更多的偶然性和独断性。

A—23

源自这一咄咄逼人的新事物范畴的则是永久的自由诱惑（permanent temptation of freedom），这一诱惑大于新事物那些具有抑制与均等作用和枯燥无味的方方面面。

A—24

作为对持久性概念的抽象否定，新事物的观念通常与其对立面达成一致。新事物是一种不变量（an invariant），这正是其弱点。

A—25

从历史上看，现代主义或现代派艺术是作为某种本质上的

新事物而出现的；它反对那些已经失去持续能力的模式。所以，现代主义绝非昙花一现。顺便提及，现代主义有助于说明现代艺术为何具有那些令批评家们乐于批评的不变特征。即便如此，现代主义不能因此而被当成废物抛弃。这里我们可以再次看到艺术之内在审美因素与社会因素之间所存在的那种错综复杂的关系。越是强迫艺术反对标准化的和抑制型的生活方式，它就越会联想起混乱无序的状态；只有当生活被彻底忘却，它才会转化为十足的灾难。如此看来，那些对据说是现代主义之精神恐怖的种种怨言完全是扯谎，尽管它们喧嚣尘上，足以淹没与艺术实际对立的那个外部世界的真正恐怖。即便现代主义是恐怖主义的东西，当这将是有益的，因为它对官方文化的平庸表示惭愧。那些羞愧难言，无法道出"艺术决不能忘记人类"或者某件令人困惑不解的现代艺术作品的"启示何在"之类话语的人们站在一边；他们将不得不放弃那些根深蒂固的习惯，尽管有时并不情愿，而且并不完全相信。站在另一边的则是那些认为自己遭到恐吓的人们。前者的那种羞愧之感兴许最终将会使后者无法继续胡言乱语什么恐怖主义。

A—26

由于诸产业程序日益主导着社会的物质生产，所以，若无这些程序就能以理解美学中强调突出的新事物概念。本雅明①似乎一直认为展品现象是这两者的中介．这依然是个开放的课题。鉴于产业技术是同一性韵律节奏的重复，也是按照某一固定样式对相同物品的复制，因此它们内含一种相对于新事物的原则。这便影响到新事物的审美概念，从而强化了其相互矛盾的关系。

---

① W. Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' in Illuminations, pp. 224ff.

A—27

因为没有任何本身是丑的东西——丑通过它在艺术作品中的功能可以成为美的——所以也就没有什么本身是美的东西。绮丽灿烂的落日或窈窕漂亮的淑女一旦不差分毫地复制在画布之上那就糟了，

这一观察结果在今日已是微不足道了。虽然如此，美丑中有一直接性的契机是决不容含糊的。每一位能够识别差异的钟爱者——这是钟爱的先决条件——都会迫不及待地坚持其所爱对象中的美的观念。换言之，将美与丑视为实存的观点是错误的，而把这两者看成相对的观点也是错误的。它们双方的真正关系是以阶段的形式展示自身，这期间一方经常是另一方的否定。美本身是历史性的，它因时而异（ein sich Entringendes）。

A—28

某些城市的美证实，在有生产性的经验主体与有设立权的审美主体之间几乎没有什么同一性，更不用说客观的审美特性了。我现在考虑的是类似佩鲁贾（Perugia）和阿斯兹（Assisi）这样的城市。这两座城市展现出极高的形式感和连贯性（degree of form and consistency），但却没有任何人事先设想到或抽象地想象到这些东西，尽管在城市建设过程中或许涉及到某种规划。这两座城市虽然是第二自然（second nature），但却显现出有机性。这一印象得自四围的环山和天然建筑石料的浅红色调。唯一可以窥视的主题是历史自身的继承性——的确是一种客观精神——其指导性决定因素如上所述，建筑师个人无需意识到这一点。（这一历史性的美的主题在很大程度上甚至决定着艺术的生产。）尽管此类城市之美似乎只是由外部因素引起，但这种美实际上是某种内在的东西：显现出一种内在的历史性（animmanent historicity）。审美的真理性与此发展结果一道展现出来。

A—29

将艺术和美等同起来的作法是没有充分根据的，这不仅仅是因为如此太刻板或太拘泥于形式了。在其历史形态方面，美的观念只是一个较大整体中的一契机，一个通过吸收丑的事物本身而发生了根本变化的契机。即便如此，美学还得坚持美的观念。美则通过吸收其对立面，也就是丑，而得以扩展和壮大。

A—30

黑格尔率先坚决反对美学中的感伤主义。感伤主义与其说是在作品中、毋宁说是在艺术的效果中探求艺术的内容。就其后期的一种表现形式来看，感伤主义生产出具有历史性重要意义的情绪观念（concept of mood)。如今，不管怎样，黑格尔的美学明确表示反对艺术作品中的情绪契机（moment of mood)。由于一再反对情绪，黑格尔坚持把概念当做牢固的基础，突出强调与艺术作品的效果及其感性外观形成对照的客观性。这是一大进步。另一方面，黑格尔由于对艺术的某种无知以及想把客观性具体化的作法而付出了代价。因此，他的美学中存在某种过分强调物质性（excess of materiality）的趋向。这样就有将美学回归到前艺术水平（pre-artistic level）的危险，这与总是偏爱向绘画与戏剧里塞进确定内容的资产阶级行为模式是一致的。这一行为模式是具体主义的（concretistic)。黑格尔的艺术辩证法局限于艺术样式及其历史，但在他的艺术作品观念中似乎没有辩证法可言，至少远远不够。在争辩自然中美的事物从精神角度讲是无法界定的同时，黑格尔错误地贬低了自然美的重要意义。在他看来，艺术中没有任何东西不是作为意向的精神（spirit qua intention)。这便意味着具体化（reification)。作为一个坚实客体的人工制品总是绝对制作的相互关联物。在此方面，黑格尔忽视了艺术中并非物似（thing-like）的因素，这一因素属艺术的否定性界说的重要组成部分，该界说认为艺术是越出经验存在世界之外的某种东西。黑格尔本人则把这一

特征以雄辩的方式投射到自然美之中，他认为那是不合逻辑的不确定性（spurious indeterminacy）。尽管如此，自然美和艺术美所共享的这一契机是不可失去的。如果失去的话，美学就会返回到原初不成熟和单纯确凿性（crudity and mere facticiy）的状态。举凡认识不到大自然包含着某种超越参照对象之物的人，也就不可能产生一种从事艺术经验活动的能力。黑格尔的思想在于把艺术中美的事物视为对自然美的否定结果。这一思想需要得到下述矫正。在意识中构成美的行为是要借助直接经验得以实现，否则，就会在没有真正构造美的情况下去设定美。艺术美与自然美有着密切的关系，双方都想通过摆脱大自然之直接性的行为来保护自然。这便导引出本雅明的韵味观念（notion of aura）。本雅明这样写到：

> "上面联系历史对象而提出的韵味这一概念可以联系自然对象的韵味予以有效地图解。我们把后者的韵味界定为有一定距离（无论该距离会有多近）的独特现象。在一个闲适的夏季午后，如果随意观望将你笼罩在其阴影中的地平线上的山脉或支脉，你就会体验到那些山脉的韵味，或者那个支脉的韵味。"

这段话中所说的韵味是指某种艺术经验熟悉的东西。

它通常被称之为"气氛"或"基调"（atmosphere）。一件艺术作品的基调是其各种契机的联结，因为这些契机无论单个还是总和都超过它们自己。正是艺术的这一层面——存在本体论为其杜撰了"格调"（Gestimmtheit）一词——代表着艺术作品超越具体化和事实描写的一面。这是某种游移不定和难以捉摸的东西，每位一直想要从描述角度抓住艺术作品基调的人都对此了如指掌。但是黑格尔在他那个时代依然没有认识到这一点，即便这一瞬息性（evanescent quaility）可以并且已被艺术技巧客观化了。因此，黑格尔对韵味契机（auratic moment）的取缔是思考不周所致。认真地分析表明，韵味是艺术作品的

一种客观品性。每件艺术作品中的超越趋向不仅是其一般概念的组成部分，而且属于个体作品的特定形状构造。从波德莱尔开始，对艺术作品来讲就一直存在这样一种趋向：作品在抛弃基调因素的同时又想通过有意的否定来保留这一因素。该因素是模仿自然而成，艺术作品正是通过这一因素才近似于自然，而不是通过它们可能具备的某种再现的相似性（representational similarity）。本雅明图解了与自然相关的韵味概念。继本雅明之后，我们可以说感知自然的韵味就是要认识到自然界的那一特质，该特质是一件艺术作品的确定性因素。韵味是一种超过所有主观意向的客观含义。一件艺术作品在它表明一种客观性的过程中则向观众暴露出自身的秘密，这一客观性要比主体的投射结果更有意义。这种客观性的模特儿在它不被人们视为行为参照的对象时，便是源于自然界之忧郁症或平静感的表现。本雅明所提出的韵味概念的中心一点也是一种与艺术作品的距离感。这是以拉开距离的作法为模式的，这种行为是在我观看大自然时发生的，此时大自然似乎并不作为我的实际目的的手段而存在。艺术经验与前艺术经验的分界线的确是介于两者之间，一方是认同的机制之领域，另一方是对象之客观语言的敏感性。机械刻板者的典范就是那种仅以他自己是否能够与作品的主人公认同合一为根据来评判文学的。一般说来，与文学中虚构的、但却是经验生活里的人物达成虚假的认同是对艺术物质的显著标志之一。这种作法将会缩小与相关作品的距离，于此同时，还会筛选出作品优越于消费活动的韵味来。的确，认同过程（identification）甚至是那些与艺术具有真正关系的人们所需要的东西，因为他们务必入乎作品之内，参与其动态之中，或者像本雅明所言，"呼吸作品的韵味"（breathing its aura）。但是，认同过程的真正中介则是黑格尔学派提出的那个"接近客体或对象的自由"观念（notion of freedom towards the objects）。观众并非要把自己头脑里所想到的东西投射进作品之中，依此来确证自己在更高的层次上是否得到满

足；相反地，他必须使自己对象化，一方面对作品进行再创作，另一方面将自己与作品同化。换言之，这就要求观众自己俯就遵守该作品的纪律规定，而不是许诺他会从艺术中得到什么。审美的盲目与幼稚行为一方面专注于艺术作品中的经验主义因素，另一方面又致力于平淡无奇的投射方法，这在今日的艺术作品中是普遍存在的，也是具有破坏作用的。这便反映出艺术作品非实体化的两个相互关联的方面：一是将艺术作品视为物中之物的趋向；二是将其转化为观众心理之容器的趋向。作为单纯的物品，艺术作品便会失去详尽表达某种东西的能力，这正是它们为何转化成观众心理容器的原因所在。回头再来看看情绪这一概念，我们便可发现为什么需要它的原因。它通过将其化为观众的一种主观反应模式，而把艺术的有效方面转变成它的对立面。此外，它正是依照这一模式来构思艺术作品的。

A—31

过去所谓的艺术作品的情调也就是效果和超越总体性（effect & transcendenttotality）两者朦胧隐晦的混合物。情调这一观念假装对崇高表示关切，而把艺术拱手让给经验主义。构成黑格尔美学之尊严的恰恰是其美学与经验主体之间的边缘地带，尽管黑氏美学无视崇高这一契机，但却避免谈论情调问题。

A—32

面对大自然，精神并未像黑格尔[①]那样意识到精神的优越性。相反地，精神却意识到自身的自然本性。此时此地，主体被崇高的事物感动得热泪盈眶。由于主体意识到大自然的存

---

① 将“康德”改为黑格尔，这与本书第四章的分析更为一致。——英译者注

在，所以克服了其自身养成的傲慢情怀："吾泪流干；我重归大地。"[①]说完此话，精神自我便跨出自体的圈圈，瞥见了自由。在这方面，唯心主义哲学错误地仅把自由归于自我夸大的主体，而该主体事实是不自由的，因为它对自然的入迷也是对自己入迷。自由开始打动主体，从而使它发现了自己与自然的亲合关系。美的事物不受自然因果律的影响，而主体则连续不断地将这一因果律强加给种种现象。此乃美为何是一种可能的自由领域（ a realm of possible freedom）的原因所在。

A—33

劳动的专业化与分工并非单纯的罪孽，这种现象在艺术领域并不亚于社会领域。假设艺术在反映社会压抑的同时也展露和解与幸福的话，那么艺术就可以说是一项脑力活动（mental activity)。这样，艺术便以体力劳动与脑力劳动的分化为前提。恰恰是艺术作品的这一脑力或精神性相，使它们得以摆脱大自然主宰的限定法则，同时又使它们自身同化于大自然。你只能完全出乎其外（ escape from theinside out)。否则，艺术就会变得幼稚起来。即便在精神里面也存在模仿冲动的迹象：它作为超凡入圣之物的世俗化翻版，试图打动人心。

A—34

在英国与其他地方，我们于许多维多利亚时代（Victorian era）的艺术作品中见出广义上那种动人的性感力量（the force of sexuality and sensuality)，这种力量通常比较隐蔽，秘而不宣。而在西奥多·斯托姆（ Theodor Storm）的一些短篇小说中表现明显。同样地，年轻的勃拉姆斯（Brahms）的天才直到现在方被认可，他所谱写的诸多乐段充满柔情，那种柔情只有不知现实柔情为何物的人才能创造出来。我们在此处又一次窥

---

① Conclusion of Scene 1 ('Night') of Faust by J. W. Goethe.——英译者注

视到那种简化手法，一种人们要把表现与主体性等同起来时所使用的简化手法。从主体角度所表现的东西不必与表现主体类似；的确，在伟大的艺术中，这前后两者可以是相互对立的。主体性的向往或渴望是所有表现过程或方式的中介。

A—35

在过去几个历史时期，禁欲和专制主义的艺术观曾一再禁止追求感官的满足。时至今日，感官享乐再次成为令人十分讨厌的东西，因为人们发现这对艺术是直接有害的。悦耳的音响与和谐的色彩已经成为拙劣艺术作品和文化产业的商标。艺术中的感官刺激物在今天已经合法化了，这些东西虽然不是艺术作品本身的目的，但却是内容的载体或功能。这在阿尔本·贝尔格的歌剧《鲁鲁》（Lulu）与安德列·马松的作品中尤为显著。现代艺术的困难之一就是如何将内在连贯性所迫切需要的东西（这总带有意欲抚平棱角的危险）与一种坚决抵制烹饪法契机（culinary moment）的作法联合起来的问题。一件作品或许经常需要这种烹饪法契机，但十分悖谬的是，感觉器官同时又回避这一契机。

A—36

从精神角度来界定艺术，你就不光要取消感性契机（sensuous moment）。甚至连传统美学都这样认为：举凡未在感性材料中得以实现的东西均无任何审美价值。数千年来，我们总会把这种形而上的力量归于高级的艺术作品，可实际上，这种力量一直与感性极乐的契机（moment of sensuous bliss）混为一体，与此契机一贯对立的则是自律性的作品或构图（autonomous composition）。由于感性契机的存在，艺术可能不时地成为至福的形象或意象（image of beatitude）。为了给人以慰藉，那只富有母爱的手抚摸着幼儿的头发，引发出一种肉体上的温存之感。这是对极富生气的东西如何时常转化为一种生理

现象的比喻说法。由于强调感性显现，传统美学使某些早已失去的东西得到复活。但是，如此一来，传统美学便在表面上带有一层感性的意义。比如，在贝多芬作品第 59 部第一号的缓慢乐章中，D 降大调那一段如果没有弦乐四重音的平和悦耳之声就不会散发出精神的安慰之情。这如同在其他作品中一样，内容的实在性承诺（这使内容显得真实）与感性的东西密切相关。这便是有关艺术的唯物主义成分，这一契机在艺术中犹如唯物主义契机在形而上学中一样有效。今日这一契机已被禁止。这便是艺术的真正危机。艺术如果忘却感性，它就不能幸存；同样的道理，艺术如果完全沉浸于一种与其特定结构分离的外在感性之中，也不能幸存。

A—37

艺术作品是趋于摆脱物似性（thing-like quality）的东西。审美的和物似的因素在艺术作品中并不形成显然有别的层面；精神并非附加在某种假定牢固的客观基础之上。相反地，艺术作品的主要特征之一在于它们能够毁掉其自身具体化了的形状，这一方式使得具体化成为自我否定的中介。这两个层次是互为中介的。艺术作品的精神源自作品的物似性，而其物似性（也就是其作为作品而存在）反过来则又源于精神。

A—38

艺术作品为何是物的一个原因在于：它们作为自律性客观化结果类似一种自在物（an in-itself）——即一种处于静止状态的明确而固定的存在实体；这种自在物是以经验事物世界为样式模仿而成。客观化是因精神的综合统一性（ synthetic unity of spirit）所致。作品只有具有物似性方可化为精神性；作品的精神及其物似性均是它们相互关系的产物。对于作品来讲，其精神即是有助于超越的手段，也是导致它们消亡的因素。不言而喻，艺术作品一直具有这一致命的特性，正是反映的需要

揭示暴露出这一特性。

A—39

艺术的物似性有着狭隘的局限。尤其是在时间艺术中，你会发现这些局限；在这里面，尽管文本已客观化，但是当这些艺术在演出之际，非具体化的特性则转瞬即逝。一部乐曲或一出话剧应是谱写出来的成品，这在措辞上像是一个矛盾。敏感的观众惯于注意这一点。有时演员所说的台词听起来之所以是完全错误的，那是因为他们必须得装模做样，摆出一副谈吐自然、临场发挥的架式所致，但这一切不消说是剧本中事先写定的。同样地，音乐和戏剧在乐谱与剧本上的客观化是无法毁掉的。没有必要回归到即兴创作或即兴演奏的时代。

A—40

艺术的危机在今日表现为不再肯定艺术的存在可能性；这便影响到艺术光谱的两极（poles of artistic spectrum alike）。一方面危及到艺术的意义（归根到底也包括精神性内容），另一方面则危及到艺术的表现（包括模仿契机）。这两者互相依赖。在精神化的媒介物中，没有意义也就不存在表现；出于同样的原因，没有模仿契机或者艺术的语言性（linguistic quality）也就不存在意义。

A—41

与自然界的审美距离也是趋向自然的运动。唯心论也认识到这一点。艺术的力场（the field of force of art）所暗示的目的（telos）似乎成了艺术的动力。但在实际上，这不过掩盖着艺术参与外在的实物世界这一事实而已。

A—42

艺术作品看起来都是佯谬的。本雅明的这一格言绝非像其

所说的那样充满谜语的特性。[1] 每件艺术作品实际上都是矛盾的修辞法（oxymoron）。从作品自身的眼光来看，它周围的现实对它作为艺术的本质来讲似乎是非真实的和麻木不仁的，但这种现实同时又是艺术作品的必要前提。从周围现实的角度来看，艺术作品甚至更不真实，更加空幻。这便是艺术的一个基本的佯谬或悖论；对此，艺术的敌对一方要比为艺术辩护的一方更为清楚；后者虽一再想要否认这一悖论的存在，但却未能成功。想要解决这一基本矛盾而非积极利用它来界定艺术的企图导致美学的形式遭到削弱。艺术作品的实在性与非实在性（reality and unreality）并非上下彼此堆积的两层，而是不加区别地渗透到艺术作品的各个方面之中。一件艺术作品的实在性就是其自足性（self-sufficiency）：它即是实在的，也是非实在的，就是说，它有别于经验世界，尽管它实际上是后者的一个创造物。在另一方面，艺术的非实在性（亦被界说为精神）只是依其成为实在的程度而变，于是便有了一种个性化的形象。审美幻象是艺术作品对待现实的态度，它是通过自身成为一种实在来否定前一种现实。艺术正是通过客观化对现实提出抗议的。

A—43

艺术领域中完全充分的解释是个虚假的理想。无论从何处开始，一个文本的解释者总会受到潜在的无数公设的影响或制约，他不可能满足其中一个而不违背或冒犯另一个。他意外地遇到一种基本的不相容性，即他想要阐明的东西与作品自身想要阐明的东西之间的不相容性。在此情景中，妥协是不可避免的结果，这对作品总是有害的，因为妥协实质上是无足轻重的

---

[1] W. Benjamin, 'Einbahnstrasse', in Angelus Novus; Ausgewahlte Schriften (Frankfurt 1966), vol. 1, p. 549："在所有被正确地称之为美的事物中，存在一种悖论，那就是显现。"

和无关痛痒的。解释阅读（interpretive reading）在这个问题上胜过解释演奏（interpretive playing），因为阅读——类似于洛克（Locke）那个臭名昭著的普遍性三角——容许不同对立面相互共存，其原因在于它既是感觉想象又是非感觉想象（sensual and nonsensual vision）。艺术作品的佯谬性或悖论性在餐桌谈话中表露出来，此时此地，有人会幼稚地向一位艺术家指出其尚未完成的作品所存在的某些难点。这位艺术家习惯于抱以傲然而绝望的微笑：难就难在这里。这种表示意在谴责那位对他所提出的要求之基本可能性一无所知的人。同时也在为自己一番努力的先验无效性（a priori futility）表示歉意。致力反对一切差异：这便是所有艺术品鉴赏家们的可取之处，尽管他们的鉴别力是招徕生意的手腕与浮光掠影的东西。顺便提及，艺术品鉴赏家的光彩不限于艺术中的表演和认识；在升华了的形式中，这种光彩也进入到艺术作品的结构之中。艺术鉴赏迫使艺术的佯谬性（不可能之物的可能性）以现象的方式、也就是作为表象来显现自己。艺术鉴赏型的表演家们是艺术作品的殉难者。她们中间某些人（比如像芭蕾舞演员和花腔女高音歌手）所取得的成就显然带有虐待狂性的色彩，在她们身上存在着经受过磨难的痕迹，这些痕迹是无法抹去的。"艺术家"一词既适用于马戏表演者，也适用于与马戏表演者截然对立的人，这绝非一种巧合。这后者对效果毫不在乎，只忠实于没有节制的艺术观念，即一种旨在实现艺术自身概念的思想。艺术作品的逻辑性遭到损害。早在荒谬之物（the absurd）成为流行的口号之前，它生来就存在于传统艺术之中，代表一种反逻辑性的倾向（counter- tendency to logicality），同时还是失控之际逻辑性欠缺的活证。在真正的艺术作品下面并未张开一网来搭救它们的失落。

A—44

在艺术作品中，生成过程被对象化了，而且还保持一种平

衡状态。对象化否定过程，将其还原为一种仿佛状态（an as-if)。这或许是当今对艺术中幻象的反叛为什么是对对象化形式的反叛的原因所在；在对象化过程中，艺术家力图用直接的和即兴的发展结果来取代被他们视为伪造的发展结果。事实上，艺术的力量（也就是艺术的动态契机）如若没有对象化与幻象也不复存在。

A—45

可上溯到远古时期的艺术众性相之一便是恒久与短暂的观念（notion of duration and the transient)。这是一个还能使模仿传统（mimetic heritage）永久长存的概念。不少学者强调指出，一幅画作，不管其特定内容如何，首先是一种再生现象(a phenomenon of regeneration)。弗罗贝尼乌斯（K. Frobenius）对彼格米斯（Pygmies）有过这样的描写："在日出之际他画一动物，翌日早晨，他通过在画面上涂抹鲜血毛发的方式，先将画中的动物杀死，随后又像举行宗教仪式似的将其复活。……这些绘画试图使其中的动物永恒不朽；使它们就像天上的恒星一样永放光芒。"[①] 从任务的重要性角度来看，古时对恒久的探求总是伴随着一种无效或徒劳之感（sense of futility)。我们甚至可以想象得到，在禁止雕像的精神作用下，恒久对活人与生物会产生负疚感。根据雷什（W. Resch）所言，"在远古时代对描绘人类有着明确的禁令。"[②] 因此，人们或许认为，非复制的审美绘画早先就受到一种禁忌的制约，不许画某些形象，所有这些形象会给艺术的起源打上巫术的色彩，尽管艺术中存在着反巫术的成分。这一思想得到以宗教仪式活动来毁掉绘画之作

---

① 引自 Erik Holm, 'Felskunst im sudlichen Afrika', in Kunst undWelt: Die Steinzeit (Baen-Baden 1960), pp. 197ff.

② Walter Resch, 'Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdar- stellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst', in Paideuma, vol. II, 1965.

法的支持，这种作法同样可以上溯到远古时期。起码有些“灭绝的符号据说是强加在绘画之上的，其目的在于使这种动物无法继续游荡或困扰人们。”[1]那种禁忌源自对死者的恐惧，也正是出于这种恐惧，古人以香料等物对尸体进行防腐处理，使死者看上去就像活者一样。审美恒久性的整个思想，诱导人们认为它可能是从木乃伊或干尸处理现象中发展而来。弗里克斯·施派塞（Felix Speiser）对新赫布里底群岛（New Hebrides）上的小木雕像的研究结果有力地证实了这一观点[2]。诚如弗里茨·克罗塞（Fritz Krause）所言：“从木乃伊到再现型人物肖像以及头骨雕像，从黄芩杆到木头和蕨类植物雕像，贯穿着一条发展的线索。”[3]施派塞将这种变化解释为“从保存死者尸体的思想向见尸如见人的象征性模拟思想的过渡，这是过渡到雕像的标志。”[4]这一过渡在新石器时代或许与形式和内容的分离有关，同时也与意义的兴起有关。果真如此的话，那么人的尸体，若不加净化以原样冷冻起来，便为艺术的范例之一。在临终弥留之际对活者的物化似乎可以上溯到原始时代。这既是对死亡的反抗，又是卷入自然界的一项巫术实践。

A—46

与艺术中幻象消失现象并行发展的则是日益增多的（即便不是贪得无厌的话）文化产业的幻象艺术手法（illusionism of cultural industry）。阿尔杜斯·赫克斯利在论及“可感觉到的艺术品”（feelies）时，对这一倾向有过彻底的推断分析。在当代

---

① Holm, op.cit., p.198.

② Felix Speiser, Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden (Berlin 1923).

③ Fritz Krausee, 'Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hulle und das PrinzipderForm', in W.E.Muhlmann and E.W.Muller (eds), Kulturanthropologie (Cologne and Berlin 1966), p.228.

④ Speiser, op.cit., p.390.

情景中，艺术中的幻象被完全摈弃，与文化产业中的幻象被完全垄断是两种对位法式的发展趋向。消除幻象与庸俗的现实主义毫无关系。顺便提及，这种现实主义与文化产业所造成的虚假幻象是完全一致的。

A—47

从现代性（modernity）发轫以来，特别是主体与客体之间自我反思的二分法出现以来，资产阶级现实对主体来讲不仅是难以理解的，而且也是不真实的，因此也是虚幻的，此时艺术的主体与哲学的主体并无二致。幻象越是令人感到不快，理智越是想要否认那种资产阶级现实的实在性。另一方面，艺术公然设定自己为幻象，这在当今更是如此，而在早些时期，艺术尚未从譬如像单纯描述和报道这类异体混合物中净化出来。有鉴于此，艺术凭借它对现实的虚假要求来揭露以主体为中心的商品世界。此外，艺术还借此对真理性提出简明的要求，它通过设定自身为幻象的方式来勾画现实。这样幻象便被用来促动真理。

A—48

尼采曾呼唤一种反形而上学的艺术哲学。[1] 在这一标语中我们不仅意识到波德莱尔的“忧郁”（spleen），而且也看到“青年艺术风格”的预兆，尽管这显得有些混乱颠倒。尼采似乎想要暗示，艺术如若不愿成为黑格尔对真理与形而上学之发展的组成部分，那就得遵从他提出的定理。不消说，这便导向实证主义，即现有的最反艺术的思想流派。尼采深晓这一切，但他丝毫没有解决这个矛盾，并且拒绝详尽阐述这一矛盾。这类似于波德莱尔对谎言的崇拜，类似于易卜生那个空幻的关于

---

① F. Nietzsche, Werke, ed. Karl Schlechta (Munich 1959), vol.3, p.481 ('Aus dem Nachlass der Achziger Jahre') .

美的概念，就好像是耸立在两个显而易见的支柱上似的。尼采是位始终一贯的启蒙思想家，他深刻地认识到启蒙活动一旦被推行得太远的话，其意向与意义便会走向邪路。不管怎样，尼采不是协助启蒙活动来反思自身，而是一直投身于此起彼伏的思维特技活动（mental tour de force），认为真理或者引发启蒙的思想若没有幻象是难以存在的，即便这种思想为了真理一直在设法消灭幻象。艺术恰恰是站在真理性的幻象契机（illusory moment of truth）一边。

A—49

艺术趋于真理性。但艺术并非与真理性直接同一；相反地，真理性乃是艺术的内容。艺术正由于同真理性的这种关系才所以是认知性的。艺术了悟真理性，因为真理性显现于艺术之中。然而，艺术作为认知活动，并非是推论性的。而艺术的真理性也并非是某个客体或对象的反映。

A—50

美学中那不屑一顾的相对主义是具体化意识的一种表现形式。这既不是对个人理智能力的一种忧思或者疑问，也不是对艺术之真理性要求的怨恨，即便正是这种对真理性的要求构成一种评价标准，一种不可或缺的、评价相对主义者盲目崇尚伟大的标准。相对主义者们对艺术的定向之所以具体化了，那是因为这种定向是外在的，是被动消费型的。他们无意入乎艺术作品的动态之中，而真理性问题正好是在此处简明提出的。相对主义是主体的自我反思，与艺术作品无关无涉。在美学领域，相对主义言不由衷。事实上，严肃认真是对它的诅咒。比如，相对主义在发表自己的陈述时，总是油腔滑调地宣称已经解决了一件没有被人理解的作品，并且是指某个特定的现代作品，而实际上类似这样的事情是无法进行评估的。除非相对论进行哲学上的辩驳，否则，单从下述事实便可看出相对论的谬

误所在；即：人们不管采取什么样的美学立场，总是日复一日地陷入美学的争吵之中。美学真理性（aesthetic truth）的观念无论怎样成问题，但依然没有寿终正寝。艺术技巧诸问题的确是可以决定的（decidable），这一事实对美学相对论提出最强有力的反驳。相对论者虽然承认这种情况，但却辩解说：有关技巧的断言与有关艺术及其内容的判断并非一回事。可见，这种将技巧同艺术分离开来的作法也过于武断了。众所周知，艺术作品大于技巧程序方式的总和，艺术作品只有在内容显现其中的情况下才有了客观的内容。而只有借助技巧的总和才会使这种显现成为可能，这其中的逻辑是指向通往美学真理之路的。的确，有关艺术创作的法则与审美判断有着本质的差别，但当我们进一步仔细地观察这个问题时，便会发现就连这种二分法也受到某种宿命论的影响，因为我们甚至可将关于艺术作品之真理性内容的最高层次的问题转化成连贯一致的技巧问题。[①] 如果做不到这一点，那么我们的思维就受到严重的局限，就不能大幅度超越趣味判断或鉴赏力。

A—51

在艺术作品中，内在的连贯性与形上美学真理性一起构成真理性内容。假如真理性不是基于内在的连贯性——即作品本身永远无法企及的一种自在物形象——的话，那就只能将它描绘成从天上奇迹般掉下来的东西，类似于莱布尼兹学派预先确定的那种以先验创造者为前提的和谐。于是，就艺术作品努力追求的客观真理而言，它们只有遵从其内在的活动规律才能获得。它们在黑暗中会依照什么样的指导原理呢？它们的内在性质到底是哪个？在探索真理的同时，艺术作品必须设法达到自

---

① 作者论瓦格纳的专著《试论瓦格纳》（Versuch uber Wagner, 2nd ed. Munich and Zurich 1964）确切说来旨在调节两种东西，一方面是评判瓦格纳作品中的真理性内容，另一方面是指出其技术上的不足与不连贯等问题。

己的标准。它们越是这样做，也就越有可能达到真理的标准。这绝非自欺欺人，因为作品的自足性源于作品的他者（their other)。历史地看，艺术肇始于现实诸范畴进入艺术作品的幻象之时。这一外在的动力给艺术作品指出了永恒的方向，超过了在内部生成的诸动态规律（dynamic laws)。艺术作品提出了现实的真实如何能够成为艺术的真实这个问题。虚假（un-truth）乃是艺术作品的否定法则。艺术作品通过自身的存在来批判那种精神，即那种只知如何支配和歪曲其他者（its other）或对方的精神。社会的诸间断性、虚假性与意识形态现象，作为结构的间断性或者弊病出现在作品之中。之所以如此，是因为艺术作品的导向，也就是作品"对待客观性的态度"(stance towads objectivity）依然是一种对待现实的态度（a stance towards reality)①。

A—52

通常，一件艺术作品是自个，同时又不是自个，而是他者。这他者有可能走失：它会在你力图把形上美学性相从艺术中分化出来并且把握住这种纯而又纯的性相之际销声匿迹。

① 作者在《试论瓦格纳》一书中还举例说明了这一点。该书联系19世纪一位重要艺术家的作品，试图在形上美学与艺术性之间取得一种调和结果。在该部论著的初版里，可能过多地从心理学角度强调艺术家的作用。不管怎么说，其目的显然在于发展一种物质美学，这或许能够阐明自律性艺术范畴的社会内容，特别是诸形式范畴的社会内容。该书关注的是客观的中介，因为它们构成了瓦格纳作品的真理性内容；它没有耐心去答复有关发展和比较分析方面的问题。所采用的方法是哲学美学方法，而非认识社会学的方法。使尼采对瓦格纳产生反感的东西（比如其哀婉的情感和装腔作势或夸夸其谈等等）不仅存在于瓦格纳谱曲技巧的结构中，而且存在于其文稿那明显的意识形态里。萨特说过：从反犹太人的观点出发是写不出一部像样的小说的（Cf. Jean Paul Sartre, What Is Literature? New York 1965, p.58)。这句话将此论点说得非常透彻明白。

A—53

艺术与美学发展的历史势态就是强调客体，回避想在艺术中表现自己的主体，这便增加了维系艺术作品与现实存在之间差异的难度。久而久之，艺术作品逐渐沦为一种二等存在，对其中内含的人性因素变得迟钝了。只要主体性被还原成客观化的一个工具，那它就会完全消失在艺术作品之中。主体的想象力，即使在今日仍是艺术的必具条件（a sine qua non of art），现在也采用一种由客观化向主体复归的形式，这终究表明有必要在艺术作品的周围划条分界线。借助想象力就有可能做到这一点。想象力并非一意孤行地消磨或拉长各种形式、细节、情节以及你所有的什么东西，而是要投射出一种处于平衡和静止状态的本真（entity）。无论怎样说，能够确证艺术作品真实性的唯一途径就是通过解释包含在主观想象自体中的超主体因素(the trans-subjetive)。超主体因素的中介物就是艺术作品。

A—54

主体乃是调节艺术作品内容与其创作方式的中间代理，主体殚精竭虑地追求客观化，而转过来则成了超越主体意愿的过程。使其成为可能的是主体身上的一种客观因素，即所有那些其本源在意志力之外的主观经验。这些主观经验藐视再现复制(representational replication)，它们作为无形象的意象（imageless images）积淀在艺术作品之中。通过直觉来感知、记忆以及表达这些经验乃是主体的任务，它藉此找到一条通往作品之真理性内容的途径。倘若“现实主义”这一术语还有什么积极内涵的话，那就是它涉及到矢志忠诚于此类经验的态度。对现代艺术来说，这种现实主义是一种必不可少的条件。人们假设经验最好不仅能够透过心理学已知的事实表面，而且还能够看穿客观现实的外观，最终发觉出潜在的历史星座。诚如解释传统哲学需要努力开掘出那些被埋葬掉的、首先引起哲学概念化和演绎法的诸经验一样，解释艺术也要把重点放在作品的经验

内核上面，从主体的高度来看，作品的经验内核不仅是固有的，而且也是先验的。这便反映出哲学与艺术对真理的趋同现象。艺术中的真理性内容是艺术作品的内在语言，有别于作品中实在的或假定的“意义”。它在艺术作品吸收和记载历史经验诸构造的过程中自成一体。真理性内容并非一种抽象的自在体（abstract in-itself），但却要求主体作为存在的中介。有许多作品源自虚假的意识，但却同样富有意味。作品的真实性在于表明那虚假的意识是不可避免的，在于它对此采取了一种顺从的姿态。的确，对虚假意识本身的的单纯描述或许已经足以导致向真实性的过渡。

A—55

有人争辩说，贝多芬的第 59 号作品《弦乐四重奏》第一部分（ String Quartet，op.59，no.1）中的缓慢乐章包含着形而上的内容，而且这一内容是真真实实的。这便引起下列责难：这部乐曲的真实性在于它表现了一种虚弱无能的渴望（之所以虚弱无能，是因为它逐渐淡化为沉默），而这一点恰恰被人们忽视了。作为回应，有人可能宣称那一 D 降大调乐段并未表现什么渴望。但这样就形成一种辩护圈。当某物显现出来犹如真的东西时，那它肯定是渴望的产物，就好像所有艺术表现的只是渴望而非别的。然而，这一论点依次会被视为源自庸俗的主观理性的东西。此外，所有仅从个人爱好出发的归纳法似乎过于简单化了，因而不能充分解释客观显现出来的东西。把这种解释描述成不动感情的深度（unsentimental depth）也的确太简单了，这是因为该论点自个一贯具有否定性。相反地，向剥削势力投降的实用条约与这些势力并不一致，这种失败主义的导向对音乐现象是不闻不问的。贝多芬这段音乐的强大影响同其与主体保持的距离有一定关系，这一距离给这少许乐拍打上了真实的印记。这在先前被称为艺术中的真诚因素（the genuine），这一术语早已完全失去信用了（尼采或许是以

某种正当理由最后实用该词的作者)。

A—56

艺术作品的精神既非其意义，也非其背后的意向，而是其真理性内容，这后者便是我们通过艺术媒介获得的真理。在贝多芬的第31号作品第2部D小调《钢琴奏鸣曲》(Piano Sonata op.31，no.2 in D minor)中，柔板的第二主旋律并非什么优美的旋律——人们在其他地方则能找到更为出色、更为独特的旋律——也不是什么完美无缺的富有表现力的音乐。尽管如此，这一主旋律是贝多芬所谱写的最雄强感人的主旋律之一，因为贝多芬的音乐精神在里面得到最充分的展现。这个精神就是希望。在这部奏鸣曲中，希望是真实可信的，它不仅作为审美表象、并且由于超越了审美幻象而引人入胜。审美的真理性内容就是幻象的这一超越层面或维度，幻象在此超越了自身。真理性内容并非类似艺术作品中其他已知的事实。反之，这种内容也脱离不开表象。贝多芬那一乐章的复合旋律本身是优美的，雄辩的。那是由对比性的音群巧妙组成的，这些音群尽管从其定位来讲是分离的，但都属于主旋律的组成部分。这一主旋律复合体的氛围，或者人们过去所说的"基调"(mood)，正在期待着什么事情发生。第二主旋律就是它所期待发生的事情；这是一个与既定基调形成对照的事件。第二主旋律是F大调，以32分音符描写出一条上升的乐谱线。前面那一乐段隐晦淡远，随后，带有伴奏的第二个主旋律即刻显示出一种调和约定的特质。超越的结果自身就包含着被超越的契机(transcended moment)。真理性内容是以其中所显现出的形状结构(configuration)为中介的。它既非从外部纳入，也不是凭借那形状结构在内部孕育而成，更不用说凭借后者的个体因素了。这便抓住了审美中介(aesthetic mediation)的思想，那正是艺术作品的载体，分担着作品的真理性内容。中介的轨道可再次追溯到艺术作品的结构，尤其是艺术的技巧。我们对技

巧知之越多，就越能抓住艺术作品的客观性，因为客观性置根于形状结构的连贯性中。于是，这种客观性正是艺术的真理性内容。美学的任务在于研究探索这些组成部分的表面状态。在艺术真品中，对天然材料契机的支配因下述事实而得到缓解；即：被压抑的东西通过支配原则找到了表现自个的途径。这一辩证关系导致了艺术作品的真理性内容。

A—57

艺术作品的精神是其客观化了的模仿行为（objectified mimetic behavior）。精神是反模仿的（anti-mimetic），但却反映艺术模仿的形态外观。

A—58

将模仿思想从美学中除掉与不加鉴别地予以接纳都是同样错误的。艺术是对模仿冲动的客观化，既保存它同时又否定它。诸客体的模仿品是这种客观化辩证法的副产品，既有害而又有用。客观化现实与客观化模仿是相互关联的。对非我（the non-I）的反应就引起模仿。这样一来，模仿就向客观化缴械投降，枉然指望依此来缩小客体与客观化意识之间的鸿沟或差距。模仿性的艺术作品想要通过以假乱真的方式，成为与那个他者（that other）不同的东西。无独有偶，从事模仿的主体所经历的那种自我异化（self-alienation）现象也使主体力量的源泉一旦其力量得到充分地强化，主体就能戒除模仿的魔力引诱。艺术作品是某物的图画——这个古老的观念一通过历史（即艺术的多年批评者）表明是不足信的。没有普鲁斯特，就不会有乔伊斯；若无普鲁斯特所轻视的福楼拜，也不会有普鲁斯特本人。总之，艺术中的自律性是通过模仿而铸成的，若无后者，也就没有前者。自由的手段是从模仿进入艺术领域的。

A—59

艺术既不是客体的复制品，也不是认知的对象。要不然艺术就会因成为某物的单纯复制品而降低自己。（顺便提及，胡塞尔在推论认识的时代对复制提出了强有力的反驳批判。）实际情况是：艺术虚晃一招，做出一种抓取现实的姿态，但刚一触及到那个现实便又急忙缩了回去。文学便是这种双重活动的象形文字。它们在一部艺术作品中构成的星座代表一种反映现实历史本质的编码文本，而不是对这种本质的一种复制品。这一导向与模仿行为有关。即便那些自称是现实复制品的艺术作品也首先是其他什么东西，然后才是复制品。它们变成二等现实，因为他们是对一等现实的反应，体现着主观的反思，不管艺术家是否有意识地进行反思。真正的实体性只有通过艺术作品来获得，该作品通常转化为无意象的自在之物，其前提是存在一种审美地主宰大自然的高级形式。

A—60

有人说艺术家并不知道艺术作品为何物。这样他们便忽视了这一事实：今日对艺术来讲反思活动（reflectivity）是不可或缺的，不能只把它理解为艺术家意识活动过程的结果。幼稚无知是知名艺术家作品常犯的毛病，特别是在艺术多多少少还受到尊重的国度里。比如，缺乏趣味的形式中的幼稚无知成为一种固有的或内在的缺陷。现在，幼稚无知与必要反思之间的那微乎其微的差异是技巧，它不仅与反思和谐一致，而且需要反思。对技巧的反思因诉诸于抽象的概念而突然停止破坏艺术作品那丰富的明暗对比效果。

A—61

艺术的谜语特质与其说是现场的恐怖，不如说是作为记忆的恐怖（Schauer）。

A—62

过去，艺术与其膜拜因素毫不相连。但也不是膜拜的对立面。借助质的飞跃，艺术在摆脱膜拜对象的同时，还保留和转化了膜拜因素。这一结构在后来的艺术史各发展阶段以扩大的规模复制自个。所有艺术中的构成要素使其走入迷途，使其失去自个得之不易的概念：史诗面临堕入史学的危险；悲剧面临堕入法庭听讯的危险。抽象画面临堕入装饰图案的危险；写实主义小说则面临堕入社会科学或者新闻报道的危险。

A—63

艺术作品的谜语特质与历史关系密切。从前，正是历史把艺术作品化为谜语；现在也依然如此。反过来，历史授予艺术作品以权威，使其免遭它们有何用处之类尴尬问题的非难纠缠。

A—64

一个沉默的时代已经降临艺术。它使艺术作品变得陈腐无用。但是，尽管艺术作品闭口无言，而其沉默却在大声喧哗。

A—65

恐怖的标记可见诸于某些（并非所有）现代艺术之中，这些标记不仅在从未与客体断绝关系的绘画中十分流行，而且在从未与和谐断绝关系的不和谐音乐中颇为盛行。比如像毕加索，他通过强调突出变形令观众感到震惊，而这种变形是以其对立一方为前提的。在许多抽象派和构成派艺术作品中，则没有这些关系。那么，这是否标志着没有恐惧的未来社会取得优势了呢？或者说，这是否很可能标志着抽象派艺术的和谐，就像那场欧洲灾难过后的前几十年里全社会所患的欣快症一样是场骗局呢？这是一个开放的课题。和谐无论在艺术中还是其他什么地方，都同样行将消亡。

A—66

透视法的种种问题曾是绘画艺术中决定性的变化因素。透视法已经失去了那种作用。但我们仍然可望合乎透视画法的三维（perspectival dimension）复活于未来，尽管同复制已分道扬镳。有理由认为，视觉艺术中根本无法想象会有绝对抽象的或者非再现的现象。看来艺术中所显现出的一切，都带有客观世界的再现痕迹，不管归纳会是多么普遍。然而，一旦思辨活动被反动目的所利用，它们当然就成为虚假错误的了。仔细认真地研究过这一情景的人，也很难抵制推断未来势态的诱惑力；这是一个主观的认识局限。所以，有必要禁戒包括对未来预测的种种永久不变的东西，因为它们从根本上讲太不合理了。严格说来，美学应当专门研究关涉现状的一系列假设。

A—67

虽然美学无法界定艺术作品是何物，但也抑制不住寻求这种界说的需求，否则美学就实现不了它所承诺的东西。艺术作品是不带复制成分的意象，因而在此意义上可谓无形象的意象。它们是本质的显现。与柏拉图的原型意象和余象不同的是，这些无形象的意象缺乏无始无终或永恒（timelessness）的时间属性，它们完全可以说是历史性的。如果你在周围非常仔细地寻找近似艺术的前艺术导向或者渐渐引出这一导向，那么你就会产生这样一种体验，一种能把自个转化为意象体验的体验；或者，如齐克果所言，我积累的战利品是由诸意象组成的。艺术作品是那些意象和模仿对象的客观化结果。它们是将经验主体吸收同化到自己身上的经验图式（schemata of experience）。

A—68

某些所谓的劣等艺术的形式，比如像马戏场上的表演（几

头后腿站立的大象各用鼻子托着姿态优美而又漂亮的女芭蕾舞演员），是有意无意地表示同一真理的原型意象，该真理也是我们设法想在艺术中予以泽释的对象。在遭到排斥的形式中会有许多发现，这些形式不仅同晦涩难解的艺术奥秘有关，而且与隐藏在目前艺术发展状态背后的东西有涉；在这里，艺术与诸形式合而为一，与此同时，艺术已经凝冻在这些形式之中。

A—69

美好像走出了这个手段与目的的世界，但又客观地存在于其中。

A—70

在审美功能性（ aesthetic functionality）及其反面——审美非功能性（aesthetic afunctionality）之中，闪耀着一种脱离了意向的非客观化的客观性（non-objectified objectivity）思想。只要主体对这种思想加以调解，那对艺术来说就会产生相关的意义；也就是说：主体要通过理性，即功能性的本源，对其予以调解。艺术犹如两个对立电极间迸发出来的火花——这两极的一端是异化和内倾的主体性，另一端则是超越操纵式理性的自由领域。相形之下，这两极之间的空间，也就是建构领域，显得狭小而荒凉，实在是难为艺术了。

A—71

康德对无目的的目的性（purposefulness without purpose）的佯谬观念基于移植的思想，即把来自经验现实和自我保护领域的目的原则移植到另一领域，一个曾为圣地的截然不同的领域。艺术的功能性是辩证的，迄今为止，艺术依然批判建立实用目的的作法。它站在被压抑的本性一边。这正是为什么可以说艺术的功能性或目的性有别于人类假定目的的根本原因。当然，一种不同目的性的或然性由于自然科学的兴起而遭到严重

的破坏。艺术通过一否定过程对自然天性和直觉性（nature and immediacy）进行赎救。因此，艺术具有总体中介性（total mediatedness）；它通过无限地支配其材料而将自身化为非压抑性的东西（the non-repressed）。此乃康德所用的矛盾修辞法或逆喻（oxymoron）的实际隐涵。

A—72

艺术虽然是人类压制自然天性的余象（after-image），但却一贯以反思的方式否定压抑，最终与本性通力合作。因而，总体性并非是主体以异律的方式强加给艺术作品的，但却成为他者的想象性复原（imaginative restitution of the other）。对本性的支配作法放弃了它那激烈的暴行立场，因为它通过艺术成为中性的了。因此，艺术成为未受损害的整体性（undamaged wholeness）的范式，这是因为它使受损害的他者（damaged other）恢复了自个的真貌。审美整体与虚假的社会总体是对立的。瓦莱里曾经说过，艺术想要自身的存在仅归于自体。之所以如此，是因为艺术意想喻示一种自由和完整（而非支离破碎）的自在之体。艺术是通过建构自己的领域而又否定自个的精神。

A—73

支配自然（domination of nature）属于艺术一大特征，这不是偶然之事。也非艺术同文明合而为一的结果；若回顾一下历史，这文明最早肇始于堕落。证明这一点的事实是：在原始先民那里，支配自然是巫术的一个组成部分。[1]

“动物画对原始人类的深刻影响源自这一简单的

[1] Katesa Schlosser, Der Signalismus in der Kunst der Naturvolker (Cologne 1952), p.14.

> 事实，那就是：这画与它所描绘的对象在心理意义上具有同等的效应，因此，从绘画实践者的角度来看，巫术是他自个心理状况发生变化的外显形式。出于同样的原因，当个体发现画中的野兽静止不动、无法逃脱时，他就会得出这样的结论：自己具有控制或支配对方的力量，他能够抓住和驯服这头野兽。于是，这幅画在他看来成了支配那头野兽的一种手段。"

巫术是因果思维的原初形式，这种形式后来逐步取消了巫术。

A—74

艺术是吸收利用最高级的理性现象的模仿行为 —— 从材料和方法的角度来看——它旨在将自身客观化。这一歧义性(ambiguity)便是艺术对比例本身固有的矛盾的反应。理性的目的（telos of reason）可以是任何东西；不消说，幸福与完满并非是理性所能规定的必然的目的。艺术采纳了这一非理性的理性目的（irrational telos of rationality)。虽然艺术完全是在利用理性手段，但艺术本身在我们这个被称为"技术的世界"里依然是非理性的，因为生产关系制约着一切。在技术时代，艺术已经到了掩盖社会关系的穷困境地，而这些关系在今天则意味着普遍的中介作用。

A—75

艺术作品为什么非要是理性的呢？因为他们需要理性来抵制经验生活。用理性的方式来塑造艺术作品就意味着完全彻底地阐述和组织它们。这便使艺术作品跳出受工具性比例（instrumental ratio）支配的环境，这种比例具有支配自然的倾向。尽管这比例也是审美理性的母体，但艺术依旧从中获得独立性。艺术作品通过模仿性地适应这种东西来反对支配。倘若艺术作品生产出一种与这个压抑性世界截然有别的东西，那么它

们就必须将自身同化为相似的压抑性行为。即便是那些对社会现状采用反驳态度的艺术作品，也得依照它们所反对的原则进行操作。这一原则剥夺着所有存在物的独特品性。总之，审美理性想要修正弥补由艺术之外的工具或实用理性（instrumental rationality）带来的损失。

A—76

在争论务必抛开艺术中任意支配契机的同时，人们亦恳求对压抑的补偿作用。当主体使其任意（支配自个和诸客体的）力量从属于非同类事物的利益时，这便成为一种可能的事情。

A—77

创造性艺术造型（Gestaltung）的观念如果得到实体化或者听其自便，那将是令人尴尬的事。作为一个较大的概念语境的一部分，该概念由于引出结构的思想或许有其合情合理的用处。一件艺术作品的塑造方式越富有创造性、也就越具有价值，与此同时，对主体的控制也就越少。创造性造型实际上意味着没有造型。

A—78

现代艺术中的完整建构昭然揭示出形式逻辑性与内在性的弊病所在。为了实现这些理想，建构主义被迫做些手脚，欺世盗名。在保罗·克利的日记中就有此类记录。对于一位勇于不断探索的艺术家来讲，他的任务之一在于承认其艺术逻辑到了山穷水尽的地步（奇怪的是，像理查德·施特劳斯这样的作曲家竟没有意识到这一点），同时还必须知道他要为避免这种命运而有所作为，至少是要将其悬置起来，以便抛弃其艺术中所存在的机械性（这一切早在预料之中）的一面。那种让我们将自己同化于艺术作品中的假设，还涉及到一种干涉主义的策略，该策略保证使艺术作品不会成为世界末日的机器。这一干

涉主义姿态至少可以上溯到贝多芬；这位作曲家的诸发展阶段，尤其是他的后半生，似乎总是发端于一股强大的意志力量。这一丰富的瞬间如果不受干涉而度过的话，其结果对那部作品来讲也许是致命的或生死攸关的。

A—79

人们可以德国的表现派诗人格奥尔格．特拉克尔为例，来说明审美逻辑性与推理逻辑性之间的差异。这一系列意象（比如“漂亮的图画，排列成一行”）的确不构成与逻辑和因果程序相呼应的意义语境，尽管特拉克尔使用了“它是”（it is）这个短语，但这些程序仍然盛行于其否定领域、尤其是存在判断的领域。在设法进入佯谬或悖论境界的同时，特拉克尔依次来传达某种是似而非的东西。面对这种东西，他的诗歌似乎是借助联想而展开的；但当我们进一步仔细阅读时，就会发现逻辑范畴以一种间接而朦胧的方式发生作用，这些范畴包括各个契机那音乐似的的升降起伏，价值的分布以及开端、继续和结论之间的关系等等。意象构成因素是这些形式范畴的组成部分，但其真正的合理性来自那些组成诗歌的关系，这便使诗歌作品超出了诗人干涉的偶然性。因此，甚至联想（association）也代表理性的美学形式。在浮想联翩的诗歌联想现象里，犹如在逻辑和音乐中一样，都具有相同的说服力。特拉克尔在谴责他的一位可恶的模仿者的信中，描述了他自己是如何取得那些艺术手法的。他的描写显然表明：这些手法没有一样不含逻辑性的契机。

A—80

在形式美学与实体美学之间的冲突中，后者似乎占了上风，这完全是因为各个作品或整个艺术的要素（即其目的）不是形式上的，而是实体性的。然而，艺术只是凭借审美形式才成为实体性的。反之，美学假如想主要研究形式的话，那它必

然成为实体性的，因为它务必设法使形式说话。

A—81

单纯揭露形式美学的洞识是毫无必要的。无论这些洞识多么缺乏综合性的审美经验，它们均像数学比例和对称（属于形式一类）一样，都的确带有重要的特征。属于形式美学的某些动态范畴也是如此，譬如像张力与张力的解除等等。如果没有它们，就无法理解已往伟大的艺术创作，尽管将它们假设为自给自足的艺术评判准则是相当错误的。这些动态范畴通常仅有契机的地位，与多重性的内容是不可分割的。它们单独没有效用，只是在与成形的作品发生关联时才有效。这些形式范畴是辩证法的典范。它们以造型的对象为依托，变化无常。在极端的现代派艺术中，形式范畴经常发挥一种否定的和间接的影响：它们正处于被取消或废除的境地。这里最好的例证就是继马奈之后（瓦莱里也注意到这一点）绘画构图与传统形式法则的关系。虽然各个作品反对一成不变的法则，但法则本身依然从中显露出来。类似比例（proportion）这样的概念，也只有当你能够正视或设想比例本身可能消蚀（除了其他可能发生的事情之外）时才有意义。这表明了现代艺术中的一种基本的辩证态势，它确保（遭到置疑与破坏之后的）形式范畴在更高的层次上重构着自己。从这个高度出发，譬如像和谐，就可以被视为不和谐的典型，而均衡则可以被视为张力的典型。如果不是形式范畴充满内容这一事实，那么上述情况则是难以想象或难以理解的。形式原则规定：艺术作品务必在处于张力状态的同时也处于均衡的状态。该原则反映出审美经验的对抗性内容，这一内容依次可以上溯到一种被视为和谐与统一之理想的现实，尽管这在本质上是对抗性的。类似黄金分割率这样的静态范畴，也代表凝冻了的内容，特别是同一的理想。在艺术作品中，和谐长期以来扮演着一种纯然的主张或者假设的角色。它在此意义上通常属于意识形态。所出现的社会自动平衡

(homeostasis) 状态，虽然不仅仅是一个主张，但仍然跳不出意识形态的范围。另则，艺术中的任何内容——这近乎于一种前提——是凭借造型得以发展的。在此基础上，便可将美学的形式范畴抽象出来，就这些范畴与艺术材料的关系而言，也是依次变化的。塑造艺术对象意味着正确地实施这些变化。这有助于说明辩证法在艺术中是如何运作的。

A—82

只有依据具体材料来分析艺术作品的形式以及形式的内在功能才有意义。在一画面上构形绘影，勾出完美无缺的对角线、轴线与虚线等等，或者采用一种简洁的方法来处理音乐的母题，所有这些都没有什么相关的意义，除非它们与某幅特定的绘画或某部音乐作品发生关联。这是“艺术建构”(artistic construction) 一词合乎情理的唯一用法，而且不把建构这个概念偶象化。所有形式分析几乎无一例外地忽视了一幅绘画或一部乐曲为何被称之为美的这个问题，或者它首先是从何处获得其存在权力这个问题的。对美学形式主义的批判使那些分析方法统统失效。可是，不断重申形式与内容交互作用的基本观念也是同样空洞而无意义的。如果这一观念要取得某种可信性，那它必须得详加论证，并且得联系特定的艺术对象予以说明，这些艺术对象的形式与实体因素是交融混合在一起的。庸俗的唯物主义，连同庸俗的古典主义，都错误地认为在什么地方一定有纯粹的形式存在。官方的唯物主义学说忽视了影响艺术的拜物性 (fetish character) 所包含的辩证本质。在形式似乎已经摆脱任何内容的作品中，依然生发出它们自己的表现力与内容。这就发生在超现实主义的艺术作品中；也存在于克利的作品中。可以这么说，随着它们逐渐过时，积淀在形式中的内容会猛醒过来。比如，掌握在超现实主义手中的“青年艺术风

格”就有这样的经历。在审美意义上，孤身一人（solus ipse）[①]会意识到这个世界是他的世界，是一个将他孤立于形单影只境地的世界，在此它把这个世界的种种传统习俗抛在了一边。

A—83

毋庸置疑，张力的概念（concept of tension）并非是形式主义的。张力显豁出艺术对象中的不协调经验与相互矛盾的关系，着重强调了实体性“形式”契机。艺术作品正是通过其内在的张力，将自个界定为一种力场（a field of force），即便它已经处于静止的状态，也就是说它已经被客观化了。一件艺术作品既是张力诸关系的总和，也是消除这些关系的尝试。

A—84

诸美学现象是不受数学化（mathematization）影响的。比如，数学式的和谐理论就是虚假错误的。两物相等的观念在音乐与数学中是不同的东西。同样地，抽象的和谐概念惯于从正面去评判长短相等的类似段落的循环现象，但事实上这种循环会导致枯燥或单调，因为这种形式兴许拉得过长。门德尔松是首批作曲家中提出这一批评性洞见者之一；最近人们发现：某些对机械性呼应感到厌倦的作曲家也逐个展开类似的自我批评活动。随着艺术中动态因素的发展，这种自我批评也在逐步增加，因为动力学本身对同一性表示怀疑，除非这种同一性展现为非同一性。谈及视觉艺术，我们可以冒昧提出下列假设：文艺复兴时期和巴罗可时期的“艺术意志”（artistic volition）之间那些经常被人列举的差异，是相同的经验所致。那些看来是自然天成的、因此抽象而永恒的关系，一旦被纳人艺术就必然发生变化，否则它们就永远不会为艺术所吸收。这里最富有说服力的例证便是对天然的泛音序列的矫正修饰，这之所以可能

① The ‘lone self’（孤自）.——英译者注

是因为借助了平均律调音的方法。类似这些变化通常被归于主观性契机，据说此契机抵制那种给定的、异律性材料组织结构的不可变更性。这种解释虽然听起来似乎有理，但却过于不顾史实了。近来出现了普遍流行的（资产阶级的）回归现象，一种向所谓的艺术天然材料与关系的回归现象，这代表对那种虚假矛盾的传统主义的反叛行为。最近出现的艺术材料数学化与量化的态势，以及那些从中演绎出来的各种方法，实际上是被解放的主体在“反思”阶段所取得的成就，而“反思”阶段转过来则抵制主体的解放。原始方法没有这些复杂的关系。艺术中被当做自然事实性与物理法则的东西并非就是首要的东西，它们只不过是艺术历史发展中诸复杂调解活动的产物而已。今日的自然界并非一片什么净土，一片艺术可以回归的净土。相反地，在某些现代艺术形式里，自然界是自然科学所说的那种样子，这一科学的自然界概念的功能在于补偿丧失了的确定性，这确定性是随着艺术中传统结构的腐蚀而丧失的。这一点可以从印象派绘画中得到明证，这种现代派艺术主要以其对新科学的感知生理学的反应为特征。因此，在所有自然契机被实体化的情况下，第二反思对此提出批判，因为其中没有一个契机是永恒的。诚如它们得之以生、随之以灭一样。在战后的德国，一度流行这样一种（尽管是虚幻的）信仰：认为只要恢复到人们所说的原状，那就能够重新开创一切，而不触动基本的社会结构。然而，这些原状是意识形态的东西，犹如每人在1948年的货币改革日（Currency Reform Day）拿到40马克一样，据说那样有助于重建整个经济体系。类似这些极端式的“新开端”只不过是伪装现状的假面具而已，并不能够掩盖它们完全是历史性的这一事实。当然，艺术中存在数学关系，但这些关系只有根据特定的历史构造才能得到理解，而从来不可能通过其自身得到理解。

A—85

自动平衡观念意指一种仅仅发生在艺术作品总体性中的均衡状态。它或许发生在艺术作品显然成为自律性的时候。其后，自动平衡如果没有充分实现自身的话，至少会成为一种内在的可能性。这给自动平衡一说便投下怀疑的阴影，转而反映出该概念在现代艺术中所面临的更为普遍的危机。正好是在艺术作品标榜自己的自律性（确信自己是内部连贯一致的特殊或个别事物）之际，它却不再是连贯一致的了，这是因为获得自律性会导致重复，从而剥夺了它的开放性，而这开放性也是自律性概念的组成部分。在表现主义称雄的时代，像康定斯基这样的画家近乎于发现这一点；康定斯基本人曾说过：一位画家一旦认为他找到了自己的风格也就随之失落了。然而，这个问题并不像康定斯基所认为的那样是主观的和心理上的，它事实上深深地置根于艺术本身的自律性之中。开放与封闭这两种的理想（即"尽善尽美"）是互不相容的，因为封闭旨在自成一体，自由自在，不受干扰。

A—86

把一件艺术作品说成是一个结果或生成物（resultant）那就意味着该作品不应包含任何僵死的或乱七八糟的残余物，也就是那些未经艺术家本人点化与塑造的东西。这决定着艺术的品质，诚如它决定着艺术批评的品质一样。许多当代艺术批评无的放矢，漂浮在艺术之上，对其作些愚蠢的判断，因为那里缺乏领略艺术的敏感性。导引人们对首次审视的乐谱或绘画的品质做出快速（几乎是本能的）判断的东西，是一种对作品精心制作所生的感觉和对粗制滥造的反感，后者往往与传统习俗的要求是吻合的，与市侩作风巴不得将其乔装打扮成超主体性的东西也是一致的。这一切并非意味着艺术作品不会把精制原则偶尔悬置起来，为粗制滥造打开方便之门。在真正精制的艺术作品中，那只专事造型的手谨小慎微地触动着材料——这一

思想显然体现在法国艺术中。在一部优秀的乐曲里，五线谱中没有一个节拍既不是多余的，也不是独立的。同样地，这部乐曲决不包含一个不用内耳（inner ear）就能听到的乐器声，也就是说，在赋予它某一特定乐段之前，主体的敏感性在这里并未认真仔细地评估乐器的各种可能性。首先，对一部音乐复合体的乐器整合结果只能借助这种方式来听。先前音乐的客观弱点之一在于它事实上只是以杂乱无章的方式实现了这一调解。封建时代的贵族制与奴役制的辩证关系在艺术作品中得到庇护，而艺术作品的存在从本质上讲是封建式的。

A—87

有一首愚蠢的酒吧歌曲唱道："爱情是一种肉欲"。这首歌曲引出这样一句解说："艺术是一种审美"。这一点需要人们认真地加以对待，因为它使人想起艺术受到当前艺术消费倾向压制的那一面。这里主要是指在阅读活动（在某种程度上也是在音乐欣赏活动）中显露出来的那一品质。所有创造性的努力都在它所创造的东西中留下非暴力的印迹；由于在所有艺术中总有一种肯定和默认的因素，所以它在其抗议中表现得非常坦率。这一品质在专长（专长与手艺并非同义词）这个术语中产生了反响。从历史上看，这一契机的意义早就出现，只是到了19世纪似乎才盛行起来。巴赫确实没有这种机会，尽管他的乐曲形式取得了很高的水准。同样，联系莫扎特、舒伯特和布鲁克纳来谈这一契机也似乎欠妥。然而，这却适合勃拉姆斯，瓦格纳和萧邦。那种"审美"的品质在今日正是有别于市侩作风高涨的特殊之处。它也代表一种把握的准则，从而保证无物能够依然如初，不受文明的触动。这种品质是作品中所包含的艺术芬芳。

A—88

装饰概念也是辩证的，它一直是艺术中就事论事潮流的批

评目标。称巴罗克风格为装饰性风格只道出巴罗克艺术真相的一半。巴罗克艺术是普通的装饰艺术，确切说来，所有目的（其中包括戏剧目的）均被抛在一边，仅剩下自我指认的装饰形式法则，这种法则不再装饰任何东西，其自身成了目的。通过这一方式，巴罗克式的装饰不仅预见到而且减少了对装饰的批判。面对气度非凡或高贵的巴罗克艺术作品，对“粘贴艺术”（plaster art）的种种非议就显得相当笨拙。具有适应性的材料极其适合纯粹装饰的形式先验法则。类似这些作品中的不断升华过程将伟大的世界剧院（theatrum mundi）转化为冥界的舞台（theatrum dei）；即把经验世界转化为众神显圣的场面。

A—89

资产阶级思潮期望事物能够永久长存。因此，它们对工艺精良而且耐久防腐制品的钟爱有助于继承遗产。这种可靠实在的生产工艺思想影响到创造连贯而彻底的造型艺术对象（objected's art）的观念。在艺术范围里，任何东西也都得经过加工。这便提高了将艺术作品同经验现实隔离开来的程度，这种隔离受到通过收藏来保存艺术的欲望的强化。悖理或反常的是，类似偏爱可靠实在工艺的这些旧的资产阶级价值观，与此同时已经迁移到前卫艺术中去了。

A—90

可以表明，美学中自认为是恒久不变的因素，实际上在辩证的活动中是个个如此。即便像这种似乎普遍的、要求阐明一件作品中所有契机的设想，也逃脱不了这一命运。条理分明的逻辑经常遭到要求放弃澄明的艺术逻辑的否决或制约。为了密切这些关系，艺术作品就得不时地忽略澄明的设想。在某些作品中，艺术理式需要有意地捏造出诸契机之间的分界线，藉此来实现模糊性的经验——即使这种模糊性反过来需要予以“阐

明"。这些公然蔑视澄明理想（ideal of clarity）的艺术真品，如果想要成功地否定此类理想，就得不露声色地以澄明为前提。艺术作品旨在否定澄明，但自身并不缺乏澄明。这后者兴许是艺术爱好者的想法。

A—91

黑格尔那句关于密涅瓦的猫头鹰在黄昏时才起飞的名言也适用于艺术。只要艺术的存在与社会功能不被怀疑——只要社会的自我确定性与艺术的社会地位达成一致——那就没有必要去询问什么是或什么不是具有美学意义的东西了。艺术的意义是由传统所决定的，是不言而喻的。按照黑格尔的说法，诸范畴在失去实质性之后，它们立刻就不再是为人认可和不被怀疑的东西了。正是在这个关头，它们成为哲学反思的注意对象。

A—92

艺术意义的危机是无法抗拒的唯名论活动力量的内在后果。但此危机也与艺术外部的世界经验密切关联。美学内部的一种意义语境的构成反映出经验生活与世俗事务的意义性，这是因为此类生活与事务是艺术作品那心照不宣但却行之有效的先验前提。

A—93

被视为艺术作品内在生命的语境（context），是经验生活的一种余象。意义性源自语境，照亮了经验世界。意义语境的概念是辩证的，因为艺术作品并不适应一种固定的概念，而是以内在的方式或在其内部来展示它的概念。此外，这一过程一直到意义语境本身及其传统的概念化开始失去立足点时，才会有助于理论性的认识理解。

A—94

无论在什么地方，手段的理性化最终会转变成手段的迷信化。这对艺术来讲的确如此。手段越是任由艺术家随意支配，它们在客观上就越有可能成为目的本身。这确实是艺术新潮中危险的潜在因素，这比艺术新潮忍痛抵赖人类学恒因的作法或者失去朴素性更加危险。在这些艺术新潮中，我们所看到的是一种想要概括诸可能性而非目的（即艺术作品）的企图。朦胧的心理图式（nebuluos schemata）趋于取代实际的艺术作品。因此，就有了源自这类现代主义的那种漠不关心或麻木不仁的印象。由于主观理性扩大了对艺术的影响力，于是这些心理图式便呈现出一种有意而且专断的虚构特征，一种独立于作品本身的特征。在一些名称中已经出现了这种情况：所使用的手段与材料一样，就像是目的本身。这便使人对意义丧失的观念产生了怀疑。意义本身是个亦真亦假的概念。意义丧失的观念也是如此。后一种观念之所以是虚假的，那是因为它肯定和美化现状，其方式是迷恋纯粹的材料与纯粹的掌握，就好像这些因素完全可以分离开来似的。

A—95

把目前与实证性割裂开来的作法并非是对渴望行为表示不满，而是对曾经唤起渴望行为的过去一段时期表示不满。

A—96

美学的光辉（aesthetic splendour）不仅仅意味着一种肯定性的意识形态。它也是对一种自由生活的反映。在蔑视诸毁灭势力的同时，它使我们的希望得以维系或存活。如此看来，这光辉要比充满雕虫小技的文化产业更有意义。一件作品的价值越大，就越会放出灿烂的光辉。这并非是说它不会是灰色的。这完全可能，好莱坞那种鲜艳夺目的彩色印片法就是一例。

A—97

爱德华·莫里克描写遭遗弃的姑娘那首诗在某种程度上是令人伤感的，这远远超出了单纯的情节。“我突然发觉，昨夜我一直梦见你这不诚挚的小伙。”[1] 像这样一些诗行翔实地描写了从不踏实的睡眠中醒来时那可怕的经历，于是跨进了完全绝望的世界。然而，即便像这样的诗也有其肯定性的一面。尽管情真意切，但肯定作用包含在形式之中，无论它因使用了拙劣的诗韵而显得多么的不对称。在这种民歌式的微妙的虚构情节里，那位百里挑一的姑娘侃侃而谈；毫无疑问，传统美学会认为这首诗具有典型性。肯定性的东西实际上是指“难以忘怀”的潜在感觉，即便是最孤独的人也会体验到这一点，即他一早醒来发现社会在向他窃窃私语，表示安慰。现在，这种感觉一去不复返了。就好像人们变得不会哭啼一样，他们也失去了听取这种慰藉的能力。

A—98

艺术作品是一个包罗万象的整体的组成部分，在此意义上它们就是物品。然而艺术作品在特定的意义上也是物品，那就是它们参与了具体化这一过程，因为作品的客观化是以外部事物的客观化为模式的。证实在这个绝无仅有的意义上我们才可以说艺术模仿外部世界，然而艺术从来不是什么复制品，即便它以特有的方式有意识地模仿经验存在物。在其有效的范围内，古典的艺术概念也适用于那些其中实现了客观化的艺术作品。因此，在某种意义上，古典作品是最最具体化的。它们否认作为其概念的动态性。于是，审美的客观化必然涉及拜物主义，后者反而成了永久性反叛的起因。尽管没有一件作品能够回避古典主义的理想（瓦勒里语），但艺术真品的确抵制这种

[1] Eduard Morike, Samtliche Werke, ed. J. Perfahl et al. (Munich 1968), p. 703.

理想。恰恰是这一矛盾给艺术注入了生命力。趋于客观化的压力伙同尽善尽美的原则导致了僵化的艺术作品：这些作品想要进入静态，想把自己封闭起来自成一体，但它们正是通过开放性而取得超越单纯存在这一维度的。客观化抓住了艺术作品的过程。古典主义还必不可免地与数学关系勾勾搭搭。反对古典派艺术的急先锋一方面是受压抑的主体，另一方面是作品的真理性要求，这种要求与新古典派艺术的理想是相互冲突的。作为传统习惯（Konventionalisierung）的客观化并非历史上某个艺术衰落时期的产物，而是内在地属于艺术作品自身的本性，等待着出头露面的适当时机。客观化赋予艺术作品一种至关重要的效力，从而使它们从属于普遍的东西。古典的完美理想诚如渴望纯粹自由直觉的思想一样虚幻。今日的新古典派艺术作品缺乏实质性的东西。在一方面，古希腊的模式于时空上讲过于遥远了，因此不便于效仿。而在另一方面，全能的风格化原则与该项原则认为能够接纳的种种冲动是互不相容的。总之，各类古典主义假装要再现的那种无懈可击的成就实则是个骗人的谎言。贝多芬是最有影响力的古典艺术家之一，他的后期作品标志着对虚假的古典主义原则的反叛。艺术那自相矛盾的本性（最直接地表现在这种关系之中：那就是它一方面具有超越时间的形而上要求，而另一方面它作为某种人工制品则具有转瞬即逝的品质）反映在古典主义和浪漫主义（假定这些概念对分析艺术史是有意义的）各个时期那连续不断的循环之中。由于艺术作品试图而且必须维护其绝对的地位，因此成为相对性的了。完全客观化了的艺术作品将会转化为自在之物，而不再是一件艺术作品。唯心主义曾经假设：艺术如果成为自然，那它作为艺术就被废除了。继柏拉图之后，资产阶级思想家们自欺欺人地认为：客观存在的自相矛盾现象可以通过一种不偏不倚的居中方式予以解决。此类解决方式总是想要掩盖或遮蔽自相矛盾的真实本性，但却不可避免地被其撕破伪装。像古典主义一样，艺术作品本身的存在显然是靠不住的。现代艺术那保

持沉默的质性飞跃是展现这种自相矛盾关系的最后一步。

A—99

瓦勒里在发展波德莱尔一种思想的同时，他也遵循着连浪漫派艺术都包括在内的古典主义概念，条件是它只要适合即可。[①] 如此一来，他挽救了古典派的艺术思想，使其免遭破裂。现代艺术在 40 多年以前对此有过记载。从新古典主义的观点来看，艺术中的这些发展好像是一场灾难，这就是此类发展的结果——在超现实派艺术中的确如此。超现实派艺术改变了来自柏拉图式的天国的古代艺术形象。在马克斯·恩斯特的作品中，那些形象就像 19 世纪中产阶级中的幽灵一样四处漫游，对这一阶级来讲，艺术抛弃了具有一种文化传统的形式，事实上已经变成了妖魔鬼怪。那些在时间上与毕加索以及其他艺术家相关的艺术运动，无论在什么地方直接把注意力集中到古代艺术，其目的就是要将它描绘成地狱，诚如基督教在中世纪的所做所为。在平凡的日常生活里，古代艺术所表现的那种具象的神灵显圣场面具有一种非神秘化的效果。古代艺术原本被视为不受时间影响的范式，现在它却被放在了目前的历史背景中，因而衰变成一个虚弱的资产阶级思想轮廓。其造型是一种变形。依据考克德的口头禅“从无序到有序”（l' ordre apres ledesordre)[②]来为新古典主义辩解，其结果是对那些现象做了虚假而乏味的说明，就像用魔法唤出清醒的可怕瞬间一样（如阿兰．坡)。可以说，对超现实主义的解释也是如此，这种解释认为超现实主义艺术以浪漫主义的方式解放了奇思怪想和联想。非神秘化的瞬间是无法永恒化的。结果，那些艺术运动的后继者们不是被斥之为主要的保守分子，就是从事那些空空洞洞的、仪式性的呼唤革命意识形态的活动。波德莱尔证明，备

① Paul Valery, Oeuvres (Paris 1957), vol.2, pp.565ff.

② ‘Order after disorder’（从无序到有序）.——英译者注

受重视的现代艺术在远离商品世界的天堂乐土上是繁荣不了的，但在那个商品世界的中心会发展壮大，艺术家知道那个世界是个什么样子。相形之下，古典艺术已经退化成只是擅长炫耀的惊人的巨幅绘画了。[①]布莱希特对文化遗产（曾被纳粹当局安全地隐藏在防空洞里）所执的那种嘲讽态度同样击中了要害，尽管他后来的态度发生了巨大的转变，并且采取了一种积极的古典主义观念，但他以前却严厉地批评过斯特拉文斯基音乐中的古典主义风格，并把后者称作一名蜜雀型的知识分子。布莱希特的态度转变是必不可免的，就像它必然要揭露当时苏联的僵化和专制倾向一样。黑格尔对古典主义的态度与其哲学立场同样相互矛盾，他的哲学立场一般关系到本体论与动力学两者之间的抉择问题。在一方面，黑格尔将古希腊的艺术理想化了，认为这种艺术是永恒的、无与伦比的。而在另一方面，他又觉得古典的艺术作品实际上已被他所说的浪漫艺术作品超越了，于是便站在历史的立场上反对亘古不变性。黑格尔关于艺术将会逐渐消亡的论点或许带有预见性的色彩，即预见到艺术事物的实际进化或发展。古典主义及其现代林林总总的变种所遇到的命运，也必将降落在完全是黑格尔式的那些准则头上。内在的批判方法——本雅明那篇关于歌德的《有择亲和势》（Elective Affinities）的论文就是使用这种方法的范式——将各经典的真理性内容一直追溯到其内在的破绽之处。这种方法只是刚刚开始启用，其潜在的影响范围的确是无限的。事实上，艺术从来没有像善男信女那样以宗教的方式去追随古典主义的理想，因为艺术从来没有像近期这样如此认真，其结果便危及到它的存在。艺术中的自由观与主宰现实世界的必然性相对而出，这种自由观同完美一致的古典理想是不相容的，因为该理想一方面是以必然的压制为模式，同时又由于其半透明的纯然性（translucent purity）而反对压制。"最大的正义乃是最

① 将'Schinkenbild'（大幅油画）改为'Bildschinken'．——英译者注

大的创伤”（Summum ius summa iniuria）[1]这句格言道出了美学的实情或处境。与古典主义一致的是，有的艺术断然想要成为一种特殊的实在（reality sui generis）。然而，此类艺术仅仅证明它对将艺术与经验存在分离开来的障碍是多么的盲目无知。由于艺术徘徊在它是什么与它想是什么这两者之间，因此，艺术越是想要努力认真地继续下去（或是以就事论事的写实方式，或是以古典的方式，如果你愿意这么称呼的话），就更加难免会出现差错或失落现象。另一方面，采取纵容放任的态度也丝毫无助于艺术。

A—100

本雅明批评了那种把思想史学家有时所使用的必要性[2]概念应用于艺术的做法，比如说，这些史学家在争论有的特定作品对其他事物的发展是必要的时候就使用了必要性这个概念。的确，这一思路只不过是为那些可怕的书籍提供逆来顺受的辩护而已，这些书籍所得到的唯一褒奖就是：若没有它们，也就不会有某些别的发展。

A—101

就像那些因为妨碍交通而被拆除的纽约新哥特式教堂与雷根斯堡的中世纪建筑一样，艺术每时每刻都面临着消亡的危险，这是由来已久地以多变的方式寓于艺术概念之中的那一个的动态（the dynamic of the other）所引发的结果。艺术不是什么界限分明的领域，而是一种短暂、脆弱的平衡状态，类似于精神经济学中的自我与本我（id）之间的平衡状态。劣等艺术作品，比如像赫德维克·库尔茨-马勒（Hedwig Courths-Mahler）

---

① ‘The greatest justice is the greatest injury.’（最大的正义是最大的伤害。）——英译者注

② W. Benjamin, Origin of German Tragic Drama (London 1977).

的小说作品，一旦在客观上摆出艺术的架式，就会将其劣质暴露无遗，尽管这些作家会有可能在主观上抵赖或否认自己具有这种艺术意向（比如库尔茨-马勒在一封私人信件中确曾声言过）。文学批评遇到这类作品也常常会陷入这样的困境：揭示这类作品的劣质或败笔就意味着承认它们属于艺术作品之列，这的确是种似是而非的东西。

A—102

在那些无意成为艺术、或者在自律性时代之前部分属于艺术的人工制品中，有一些后来成为艺术品。出于同样的原由，现代艺术目前对其作为艺术的本质提出根本性的疑问，但有可能在将来也成为艺术。艺术家由于只想制造一种政治影响而矢口否认的那些审美特质会在以后显现出来。持有反艺术态度的超现实主义就是这种情况，尤其是马松（Masson）的作品。相反地，艺术当然也有可能不再是艺术。在后来的诸历史时期，传统艺术随处可见，俯拾即是，这是导致其走向衰落的一个因素。过去有数不清的绘画与雕刻作品被后人贬为工艺品。在1970年绘制一幅立体派作品犹如制作广告招贴画一样。其原作也不会不受到这种脱销现象的影响。

A—103

拯救传统的唯一出路就是将自身孤立起来以免遭到内在本质（inwardness）的影响。已往伟大的作品与内在隐秘（interiority）从来没有多大的关系。相反地，这些作品经常通过外在化（externalization）来破除或揭穿内在本质。艺术作品在外显的情况下，实际上是对内在隐秘的一种批判。它显然与那种把传统当做什么主体回忆之财富的意识形态是相互矛盾的。

A—104

从艺术起源的角度来解释艺术的这种努力似乎在所有可能

的方面都是令人怀疑的：比如未加修饰的传记，专门研究“影响”的种种思想史方法，以及对本体论中的起源概念（concept of origin）进行提纯加工等等。即便如此，起源的观念依然具有某些相关性。我们知道，作品原本是人工制品，通过结构造型来传达或表述那个显现出它们的语境。每件作品里面都存在一种本质上对立的关系，那就是作品一方面牢牢地扎根于一种基质之中，另一方面又享有作为一种抽象物的地位。这一内在的活力是外部活力的结晶，而这则仰仗于前者的悖论或伴谬性。假如艺术作品无法将自身构成单子的话，它就会屈服于现实的历史压力。充分地感知艺术还意味着将其视为一个过程。诚如单件作品就是一个力场——即其诸契机的动态结构——那样，整个艺术也是一个力场。因此，不能如此界定艺术，而只能依据其契机与中介来界定艺术。这些契机之一就是艺术作品显然有别于所有非艺术的东西。对待客观性的这种态度是不断变化的。

A—105

历史深刻地影响着美学的标准。比如，某某人是不是一位拘泥于独特风格的文学艺术家或者其他什么家，这正是由历史来决定的。圣桑（Saint-Saens）错误地把德彪西称为风格主义者（mannerist）。他未能断定德彪西乐曲中的革新倾向是否超越了单纯的风格体裁。然而“倾向”（tendency）本身也不是一个可靠的标准。由于有诸多真假意识因素包含在其中，这种倾向也容易遭到批评。风格与倾向之间的冲突是无休止的，经常需要重新检验。风格抵制倾向；反过来倾向则揭露风格的偶然性与专断特征，这些特征是艺术产品的商标。

A—106

普鲁斯特与后来的丹尼尔·亨利·卡恩怀勒都曾论证说，绘画改变了我们的物体视觉，以及这些物体本身。尽管这一论点

可能与真正的经验相呼应，但听起来还是相当唯心的。人们兴许会为对立的观点进行有力的辩解，会认为物体本身的变化是历史造成的，从而导致了感官的适应能力，随后又导致了绘画的适应性变化，因为他们发现了阐明这些变化的新密码。按照这些线索，比如说，立体主义可能会被解释成为对社会理性化发展阶段的一种反应，是以有计划的几何形式来描绘这一发展阶段的实质。立体主义可以被视为一种尝试，一种想要体验那种完全敌视经验的社会发展阶段的尝试，诚如印象派在早些时候的所作所为，那是在规划尚未出现之前的工业化发展阶段。印象派意在唤醒和拯救商品世界那沉闷压抑的生活，在此过程中它利用了后者的活力；而立体派对认识这些思想失去信心，反而把异律性的现实几何秩序（heteronomous geometrical order of reality）奉为自身的法则，以期藉此来确保审美经验的客观性。这在性质上是有关立体主义的新东西。历史地看，立体主义预见到某种实实在在、令人震惊的东西，即二次大战中被炸城市的空中摄影。在立体主义时期，艺术破天荒地遇到生命垂死的现实。这里面隐藏着一种意识形态，立体主义从中以事物的理性化秩序完全取代了已经无法体验到的东西，结果藉此肯定了那种秩序。这或许成为一个工具性的因素，使得毕加索和布拉克（Braque）超越了立体主义，虽然在事实上这两位艺术家的后期作品不如其立体主义时期的作品。

A—107

艺术作品与历史的关系本身就是一个历史的变量。卢卡奇有一次在接受采访的过程中对最近的文学、尤其是贝克特做过这样的评论：你们为何不等到10年或15年之后再来看看人们会怎样评说这些作家呢？如此一来，卢卡奇采取了一种家长式商人的立场，试图通过表明远见卓识的方式来削减他儿子的热情。这里隐含着对长久性的信赖，以及对诸概念的最后分析结果的信赖，比如像财产这类用到艺术头上的概念。这一点无论

是多么唐突，艺术作品也不可能对可疑的历史判断无动于衷。常常有这样一种情况：每当高质量的艺术为自己赢得地位时，它就不会跟着时代的精神随波逐流。赢得巨大声誉的作品理当如此，否则那真是太罕见了。然而，取得合理的声誉与这些作品依照其内部规律的充分发展是统一的，这是通过解释、评论和批判所得出的结果。声誉不能直接归功于公众的舆论，更不能归功于文化产业操纵下的舆论，这样的公众判断力事实上是令人可疑的。那种认为某个反理智主义的报刊评论家的判断力，或者某位古代流派的音乐学家的判断力，有可能在 15 年后比作品在发行伊始所引起的共鸣更为可靠的想法，委实是一个可悲可叹的迷信。

A—108

艺术作品身后的生命力，作为自己历史的一个方面，介于难以理解与想要理解的空间之中。这一张力场（field of tension）正是艺术生存的氛围或气候。

A—109

当然，当代音乐的早期产品——也就是从勋伯格到韦伯恩创作中期的作品——具有某些不可捉摸的东西。因其客观化所致，这些作品似乎自成一体，将自个与听众隔离了开来。甚至连这种简单的说法，也就是这些作品独一无二之类的说法，竟然成了对它们的某种侮辱。

A—110

整体显然比其部分重要的哲学论点是站不住脚的，在艺术中如此，在认识论中也是如此。主要艺术作品的细节并不会在其总体中消失，尽管这些细节也并非所说的那样将自己完全隔离起来，或者把整体还原成一种归纳性的图式（ schema of subsumption），从而导致向前艺术时期的定位回归。要知道，使

艺术有别于单纯心理图式活动的正好是细节的独立性。每件艺术真品都是向心力与离心力相互作用的结果。泛听一部乐曲借以寻求优美片段的人是位艺术爱好者。相形之下，记不住优美片段——也就是创意曲与结构密度中的那些变奏——的人则是一位听而不闻的聋子。直到最近，广为使用的技巧就是把艺术整体中首要的与次要的成分区别开来，也就是把本原的与派生的东西区别开来。借助诸部分总体来否定总体的做法是总体思想的逻辑性必然结果。今天，这种可能性正在减少，主要因为一般意义上的造型（Gestaltung）被理解成所有井然有序并且与中心等距的东西。出于同样的原因，这新的趋势表露出致命的潜因，即表现手段大幅度收缩过程所固有的一种潜因。艺术经验与引人入胜、发人深省或者令人感动的瞬间观念是不可分割的。否则，艺术对任何人来讲就会失去意义、可有可无了。质而论之，这是一个特殊的方面，尽管它在整体中也可能发挥着自个的功能。审美经验永远不会直接地抓住整体，但直接性是审美经验的构成部分。因此有必要强调特殊性。艺术理论中的唯美主义试图否认观众或者听众具有原子学家那种关注细节的习惯，因此破坏了艺术本身的基础，毁弃了其重要的成分之一。

A—111

独立的细节对艺术整体来讲是至关重要的。某些具体的审美细节所引起的反感情绪进而证实了这种思想；这些细节具有蓄意干涉的特点，也就是说，它们并非全是独立性的。比如在《华伦斯坦之营》（Wallenstein's Camp）一剧中，席勒使“天哪!”（Potz Blitz）这两个词与人名“古斯特尔·冯·布拉斯威茨（Gustelvon Blasewitz）压韵，藉此从抽象的角度来超越那至为肤浅的古典主义。正是这一性相，使得《华伦斯坦》之类的剧作令人不堪忍受。

A—112

目前，有一种通过整体来吸收或者整合细节的倾向，这与其说是制约性规划所导致的结果，不如说是细节本身的自毁倾向（self-destructive proclivities）所导致的结果。细节的特性之一就是寻求在某种包罗万象的总和体中超越自身。细节的这种“死亡本能”使得细节的整合成为可能。这些看来一方面与统一而另一方面与分裂背道而驰的倾向，并非是彼此截然对立的。不管怎么说，细节总是一种假定的、因此也是一种不足的独立存在体。分化寓于整合之中，在整合中表现自身。对其局部来讲，整体吸收的细节越多，就会化为细节——即其中的一个契机，一个特殊的部分。这样，细节的死亡愿望由于消灭细节而被转入整体之内。一旦这些细节真的消失在整体之中，那整体便会成为缺乏理性的审美特殊部分，因为就连那种让细节服从整体的手段与目的理性（means-ends rationaliy）此时也会消失。一旦综合不再是多重事物的综合，那综合也就没有什么价值或作用了。技巧上完整的作品的空虚性，是衡量作品分化、累赘和麻木的一个指数。不透明性是完全缺乏虚构或奇思怪想（ Einfall）的特征；换言之，不透明性也如同无功能的功能性（afunctional functionality），这将导致一种注定要退化的趋势，该趋势一直存在于艺术之中，并且是模仿型遗产（mimetic legacy）的组成部分。我们可以联系音乐领域中的顿悟或虚构的概念来解释这一点。勋伯格、贝尔格以及韦勃恩等作曲家依然坚持这一观点。只是到了恩斯特．克雷奈柯（Ernest Krenek）和爱德华．施托尔曼那里，这一观点才成为批评的对象。实际上，他们所尊奉的建构主义消除了既无计划也无人青睐的虚构成分。相反地，勋伯格却让自己的作品（其中也包括那些用十二音体系创作的乐曲）基于虚构之上的事实，正好表明了他那种建构主义的局限性。勋伯格的批评者们很快就开始抱怨那些在他们看来是表示一种不连贯性的东西。问题的真相是：虚构的契机（moment of invention）不能完全

抛弃。假如不许作曲家借助完整的形式来获得灵感、而只让他们去遵守材料之逻辑的话，那么，我们就会对他们的创作失去兴趣；他们的作品就会被斥之为一种默默无闻或缺乏活力的东西。要求恢复对艺术形式作用的顿悟或洞识似乎是合乎情理的。然而，这一要求是空洞虚妄的，因为你无法在自己不从事程序设置的情况下来要求或假设一种程序设置的反作用力。出于对整个抽象方式的厌恶，某些当代音乐作品在身处困境的同时，正设法重新启用奇思怪想或虚构手法，试图提供部分的外观与人物造型。这一方法遇到公开的抵触或反对，说它是在走回头路，是想借助二次反思来克服趋于理性化的种种压力，而在事实上则是通过一条主观性的法令来回避与无视这些压力。萦绕在卡夫卡头脑中的问题，是关于人类不能正确行动但总得错误行动的问题。艺术的情景也是如此：如果抛弃虚构，艺术就会变得无关紧要；如果重新诉诸于虚构，艺术就会变得苍白而模糊。在勋伯格的音乐真品中，比如像《月迷的皮埃罗》，虚构似乎带有一种目的性的（因此不可信的）特质，结果衰变成一种艺术赖以生存的最低限度的东西。到底如何来评价现代艺术作品中细节的意义呢？这是一个十分重要的问题，因为社会不仅体现或反映在整体作品之中，而且也体现或反映在艺术细节里面。社会乃是升华审美形式的基础。从个体的利益角度来看，个体与社会是对立的。按照杜尔凯姆学派（Durkheimian）的意思，个体依然是社会的客观事实（social facts）；确切地说，他们就是社会，因为他们是社会的产物，与此同时他们反过来又再生产出社会。这与艺术作品中特殊细节的情况毫无二致。艺术是社会中普遍与特殊之辩证关系的显现，这种关系得到主观精神的调解。就此程度而言，艺术越出那种社会辩证关系之外，这与其说是对此关系进行单纯的推断，还不如说是对其进行反思。比方说，艺术旨在推翻那种长期以来不公正的观点，即那种认为社会亏待个体的观点。这种拨乱反正的尝试之所以流产，是因为艺术无法取得实质性的变革，除非那变革

作为一种具体的可能性存在于社会本身之中。目前，社会距离那种结构上的变革十分遥远，而那种变革能把属于个体的东西给予个体，并且在此过程中能消除个体化的魔力。

A—113

建构与表现之间的关系是辩证的：这两个契机互相转化。这一点成为一条原则，那就是现代艺术不能继续生产介于建构和表现之间的折衷式作品。相反地，现代艺术必须穿过这两个极端，努力寻求一种与美学所谓的“综合物”（synthesis）相对应的现代补充物。这种辩证的联系是现代派艺术至关重要的构成因素之一。过去的许多可能性，曾从十九世纪一直延续发展到现代艺术的开创时期，可是现在已被两极分化现象（polarization）取而代之。艺术上的两极分化是钻了社会政治两极分化的空子。[1] 凡是在需要组织机构——也就是在规划物质生活与社会人际交往方面——的地方，我们看到私人控制与无政府状态过多，而组织机能太少。在另一方面，艺术却有足够的余地来开发种种规划模式，类似这样的模式在社会生产关系领域里兴许是难以容忍的。不消说，社会也有行政管理机构，但那种机构是不合理的，它总是设法排除其中个别的东西或殊相(the particular)。殊相在小范围内继续存在，并且扮演着一种补充意识形态的新角色，起一种遮蔽普遍事物或共相（the universal）之优势的作用。惟有那些藐视这一无限权力的个体利益与真的普遍理性才是一致的。理性只有到它停止征服个体存在之时才是真实而普遍的。事实上，理性的存在权利取决于理性推动个体存在发展的能力，个体存在反过来一旦把握住共相也会获得解放，因为所有个体都依赖着共相。建立一种理智的公共秩序会遇到阻力，因为有头脑的个体会抵制规模过大或者

---

① T.W.Adorno, 'Individuum und Organisation', in F.Neumark (ed.), *Individuum und Organisation* (Darmstadt 1954), pp.21ff.

过小的组织机构。与有组织的生活相比，个人的天地似乎显得陈旧过时，但这并非是说组织机构可有任何其他目的而唯独忽略个体的利益。目前不合理的组织机构在为逐渐被废弃的个性留出一些孤绝的飞地。在这个伪装进步的世界里，这些飞地也是进步思想的避难所。正是这种不合时宜的动态，使遭禁的表现概念得到新生，因为它抵制那种暴露出假象的总体性。公私分明，尽管是从意识形态一词最糟糕的意义上来讲的，那也是艺术能将其予以改变之前不得不接受的论据。建立合理秩序的观念在直接应用于社会之时，基本上是一种画饼充饥式的安慰。然而在艺术中，它却很有可能成为现实，虽然只是作为实存事物的全权代表。

A—114

艺术作品免不了继续从事那种制约理性的工作，因为它们包含着有助于组成总体的综合契机。虽然艺术否认实存的制约因素，但却以隐喻（也许就是我们所说的缩略或模糊）的方式关注着制约性的原则。艺术作品中的理性更像一种理智的姿态：如同理性一般，艺术作品也将多样的东西综合起来，但除了借用某些辅助手段之外，并不使用概念、命题与三段论法等等。在艺术中，综合就发生在作品内部。艺术作品原本就有综合的功能，也就是在艺术产品中把分散的、非概念学的和残缺不全的材料统一起来的功能。无论人们对其会如何看待，艺术综合从不涉及作品与外部环境之间的关系。通过利用和矫正综合理性（synthetic reason），艺术作品带有启蒙辩证法的特点，表现出理性在艺术领域之外所显示的那种活力。理性原则的同一性与艺术作品是无窗的文明单子这一客观事实完全呼应。使艺术作品有别于分散存在物的东西是它们取得的综合成就，这些成就与那些被视为现实原则的具有理性的东西是并行不悖的。现实原则与其对立一方都并存于艺术之中。艺术对自我保护的理性起一种矫正作用，其活动方式并非是直截了当的并列

方式。相反地，艺术是通过自身的理性来矫正外部世界的理性。艺术作品中的统一性或综合性源自理性对自然所犯下的暴行，但是，这种统一性担负着协调艺术作品中诸契机的责任。

A—115

几乎无人否认这一看法：莫扎特的音乐是形式与形式所产生的结果之间保持平衡的典范，这里所说的那种结果被视为离心的和转瞬即逝的实体存在。这种平衡之所以是真真切切的，其唯一的原因就是主旋律细胞或单子似乎各走一径，尽管同时它们被一种仔细推敲过的对比逻辑拢在一起。莫扎特的音乐给人一种平和温柔的印象，导致这种印象的原因是：莫扎特不让性质不同的细节因为平衡的需要而产生萎缩。倘若可将莫扎特称为驾驭形式的天才的话，那并非是因为他掌握了形式本身，而是因为他能无拘无束、随心所欲地利用形式，从而把分散的因素顺其自然地结合起来。他的音乐形式可以说是对诸离心因素按比例搭配（而非征服）的形式。这在歌剧一类的大型音乐形式中表现得最为显著。《费加罗的婚礼》（The Marriageof Figaro）就是一例。在这部歌剧里，形式并非综合的形式——与器乐不同的是，这里的形式并不求助于那些图式，也就是依据自身归纳细节的能力使自己合理化的那些图式——而是由彼此联系的段落形成的一种结构，一种随着舞台戏剧情景的变化而变化的结构。类似这样的音乐作品，这里当然也包括莫扎特那些最为大胆的器乐作品，比如他的一些小提琴协奏曲，带有一种深刻分化的倾向，该倾向见诸于贝多芬后期创作的那些四重奏曲，尽管这种样式在莫扎特的作品中不太明显。莫扎特的古典主义风格之所以能够避免它是纯古典主义的批评，完全是因为这一风格触及到分化的缘故。后来，在贝多芬的后期作品中，分化担负起了更有针对性的职能，即内在地批判主观综合方式的职能。分化是完整艺术的真相。

A—116

莫扎特这位和声论美学的宠儿（不管这种称呼是否妥当），超越了这种美学的规范。他超越的理由在于一种形式特质，也就是他那种把难以协调的东西协调起来的能力，所使用的手段就是在充分发挥综合作用的同时，并不强行使发散型音乐因素融化为一种连续统一体。由此看来，莫扎特可谓一位离经叛道的、抛开传统古典主义理想的古典派作曲家，藉此达到一种更高的理想境界，权且称其为真诚的境界吧。这一契机有助于区别像音乐这类非客观艺术中的两种形式主义，其中一种空洞而另一种深沉（所用的深沉一词尽管令人怀疑但却难以取代）。

A—117

艺术作品的形式律这样规定：作品的每个契机与所有契机的整合务必依照它们特有的结构予以组织。

A—118

艺术作品并非多样的统一，而是一与多的统一。这便说明艺术作品为何与其现象性（phenomenality）并不同一的原因所在。

A—119

同一性（oneness）是种幻象（illusion）。因此，艺术作品在建立同一性之时，也构成幻象 .

A—120

艺术作品的单子特性（monadic quality）是社会的堕落单子本质（ perversemonadic essence）引发的产物。然而，恰恰是这种单子特性，赋予作品以客观性，这种客观性转过来能使作品超越唯我论思想。

A—121

艺术没有任何基本的规律或法则。但却有客观上因时而异或时过境迁的清规戒律。在这方面，我们可将有些作品称为“真作”，此类作品以其存在来界定什么将是特定艺术形式中令人讨厌的东西。

A—122

只要形式是以某种方法直接赋予的，那么艺术作品就能参照这些形式取得具体的外观。黑格尔称这种具体化为形式的实体性。在走向唯名论的全面运动中，这一实体性逐渐被抛弃，结果就是如此。如果得以幸存的话，它对艺术会起一种桎梏的作用。一度作为客观化了的生产力，实体性早已被转化为审美的生产关系，并且与生产力不断发生冲突。形式是成全艺术作品的载体，它本身要求自律性的创造。这会因此而威胁作品的生存，因为形式乃是实现审美客观性的手段，专注于形式就会转移作品对客观化实存目的的注意力。绝非偶然的是，当今的模特儿（被看成是作品得以问世的可能手段）趋向于代替实在的作品。这种以手段来取代目的的现象表现出两种东西：一是整个社会的动态，二是艺术的危机。无情的反思倾向于废除反思的对象。除非反思自身得到反思，否则它就会与形式勾结在一起；这形式仅仅是假设的形式，它并不在乎它所塑造的东西。形式的最佳原理如果并非艺术真品的产物，那是毫无用处的。今天，正是这种单纯的自相矛盾，显然引起了艺术唯名论的注意。

A—123

只要还有抽象的艺术样式，新的东西就会活跃于其中。无论怎么说，革新正在逐渐地生产出新的样式，因为旧的样式已经所剩无几。换言之，重要的艺术家对唯名论艺术情景所做出的反应，与其说是生产新的作品，还不如说是创立新的典型，

也就是为生产新作品创设模式——此乃打破传统的艺术作品观念的另一因素。

A—124

风格观念的地位是成问题的，这在19世纪末20世纪初问世的那部高度风格化了的现代派艺术作品中尤为明显。我说的是德彪西于1902年创作的歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》（Pelleas et Melisande)。这部抒情歌剧持之以恒、纯而又纯地恪守它的风格化原则，这种方式引起种种差异与不足，对此一直特别关注的是那些不再能够理解风格化原则的批评家们。枯燥无味是广为人知和明显不过的例证。对比作用即使没有完全被消除，但也被降到最低限度。德彪西认为对比法过于平庸，因此严禁使用。这对通过部分总体来表达形式的手法产生了有害的影响，而该手法对《佩利亚斯与梅丽桑德》这类歌剧来讲是十分必要的，因为歌剧的最高原则就是形式的整一（unity of form)。德彪西的确没有认识到风格的统一就是多样的统一；结果，他的风格化走入歧途。德彪西持续不断地在歌剧（尤其是在声部）中使用赞美诗，实际上是在呼吁曾被称为“终曲”(Abgesang) 的东西，在现已过时的音乐术语中，“终曲”一词意指（音响）的赎救、实现与消散。[1]由于德彪西为了与记忆中一去不返的过去保持同一感而舍弃了这一因素，因此，他在这部歌剧中公然导致决裂，结果给人留下一种某些诺言尚未实现的印象。趣味或鉴赏力演变成一种总体性的东西，十分厌恶戏剧性的音乐姿态，尽管德彪西认为抛弃戏剧舞台是不妥当的。与此同时，把趣味神化（apohesis of taste）会导致技巧手法的贫乏。《佩利亚斯与梅丽桑德》一剧因固守同音唱法而显得单薄与贫乏，管弦乐配置也相当单调或灰暗，尽管德彪西注

① “终曲”(Abgesang) 是所谓的“小节线”(bar) ——中世纪后期一种歌曲创作形式——中一段歌的结尾部分。——英译者注

重音乐色彩价值。风格化所遇到的这些困难涉及到这一基本问题，即艺术与文化之关系的问题。假如艺术在包罗万象的文化构架中没有适当地位的话，那么，《佩利亚斯与梅丽桑德》一剧就不是什么艺术，而是肯定性的、缺乏求变热望的文化。这一观点通过题材那难以言表的、神秘玄奥的和封闭的本质得到了确证。德彪西的确坐失良机，因为他没有阐明《佩利亚斯与梅丽桑德》一剧的题材可能会探寻什么东西。为了公正地对待或发展文化，艺术作品务必超越文化。此乃极端现代派艺术的强大动力。

A—125

阿诺德·盖伦（Arnold Gehlen）有一句评语昭示出普遍与特殊或共相与殊相之间的辩证关系。继康拉德·洛伦茨（Konrad Lorenz）之后，盖伦在解释诸如自然美和装饰品这些特殊审美形式时，是依据形式可否引发人类学娱乐机制的能力，该机制让人能够更加轻而易举地处理刺激过剩的问题，要不然人就会被其淹没。盖伦引用洛伦茨的话说：所有这类引发机制的基本特征就在于这些机制的发生与简化都没有或然性。在把这一观点应用于艺术的同时，盖伦争论说：“我们从纯乐音（即‘谐调’）和基于数字的和声中得到的欢悦之感……与它们对听觉作用的‘非或然性’（improbability）是相应一致的。”[1]“艺术想象力对自然形式的‘风格化’来讲是一种用之不竭的能力，就是说，它能够将自然的形式化为对称和简单的形式，藉此为那些‘非或然’或‘不可能’的刺激反应创造一种最适合的条件。”[2]在解释这种分析时，我们可以这么说：简化涉及形式，

---

① Arnold Gehlen, ‘Uber einige Kategorien des entlasteten, zumal des asthetischen Verhaltens’, in Studien zur Anthropologie und Soziologie (Neeuwied 1963), p.70.

② Ibid., p.69.

抽象的契机本身与非或然性相关，最终将成为与普遍性相对立的一极，即成为一种殊相。殊相性或特殊性的思想对艺术来讲是十分重要的（我们在最初的艺术形式中，也就是在独特事件的叙述中注意到这一点），这种思想也包含着相同的非或然性观念，该观念见诸于装饰品与其他程式化作品的几何形式之中：这些东西表面看来是共性的，而实际上则是特殊的。非或然性的东西，作为史前超自然力量的审美世俗化结果，乃是一般与特殊或共相与殊相的统一：审美的规则性是一件不大可能的事情。非或然性把精神从特殊化的敌手转变成特殊化的同盟。艺术中的精神因素向来是具体的，而非抽象的，但人们直到辩证反思出现后才认识到这一点。

A—126

社会对艺术的影响与侵害是双重的，它不仅是艺术的外在命运，而且也是艺术的内在命运，此乃艺术观念的辩证发展结果。

A—127

艺术对其双重本质并非无动于衷。艺术家们经常对纯内在性（pure immanence）作出强烈的反应，他们将其视为一种包袱或累赘性的要求，因为它在导致枯燥性的同时，还要求自足性。韦德金德在梅特尔连柯的作品中发现了这个问题，同时还表现在他对"艺术一艺术家们"（'art-artists' 一词是由韦德金德杜撰的）的蔑视意见里。瓦格纳在《来自纽伦堡的歌唱大师》（ Die Meistersinger von Nurnberg）一剧中直接关注着这一冲突。另外，人们发现在布莱希特的艺术概念中也包含着这一主题思想；顺便提及，在布氏的艺术概念里这一思想与反理智主义的种种暗示混在了一起。此类想要冲破内在性范围的企图或尝试，往往以人民的名义蜕化为一种蛊惑人心的宣传。那些嘲弄艺术一艺术家的人们对野蛮的风尚暗送秋波。即便如此，

打破艺术约束的欲望（为了保存艺术起见）是强烈而迫切的。艺术不仅因为其自律的动态性（这与社会的异律性是假定相对立的）而具有社会意义；而且在另一层意义上，也就是社会总是在艺术的具体表现形式中延伸到艺术结构里的意义上，艺术也具有社会意义。艺术家在艺术领域中的作为，以及形式方法的作用，都直接取决于社会的发展阶段。只要艺术基于主体性的经验，那么艺术本身就会以开放的姿态来接受社会内容，这当然不是在实际或字面的意义上，而是在缩短与省略的意义上。真正的亲合关系就在这里，就存在于艺术作品与梦幻之间；这并非一种心理上的联系。

A—128

文化乃是废料，而艺术则是真理，但只是现象性的，也就是说仅作为表象。其背后的原因将见诸于拜物主义的双重本性。

A—129

艺术受到这样一种制约，那就是艺术为他者存在的主要准则是平等交换的普遍原则，这是一种幻象；而艺术的自在体通常由于自我假设而成为意识形态。有两个相互排斥的立场观点暗示着这一进退维谷的困境。第一个说的是“我从中得到了什么?”[①]第二个讲的是“德国式就是为了做什么而做什么。”[②]第一种立场的虚假性来自这一事实：对我似乎有益的东西实际上只不过是一场大骗局；而第二个关于艺术自在体的观点一般则与精英主义和自恋主义（elitism and narcissism）的因素混在一起。这的确是一对遗憾的选择。

① 原文中是用英语。——英译者注

② 英译文为‘To be German is to do something for its own sake.’这是瓦格纳特有的一句民族主义格言。——英译者注

A—130

审美经验不仅具有相关的社会意义，而且具有相关的形而上意义，这是因为艺术作品是对经验层面或维度的记载与客观化，这些层面虽然基于艺术与现实的关系，但几乎总是被具体化或物体化所窒息。

A—131

审美领域同实用目的世界的距离犹如艺术自身中审美对象与观赏主体之间的距离。诚如艺术不能干预实用世界一样，主体也不能干预审美对象。这一距离乃是主体接近艺术作品内容的先决条件。康德将距离观念纳入其非功利性的概念之中，假定一种面对审美客体而不参与的心理定位。本雅明也凭借其韵味观念证实了距离的意义，所不同的他认为韵味属于过去的一个艺术发展阶段，该阶段在最近已被机械复制所取代，而在机械复制那里距离观念已不再有效。[①] 在与挑衅者认同之际，本雅明完全屈服于目前的动态，即在实用目的领域重新整合艺术的动态。现象性距离是艺术作品藉此超越纯然存在的那一方面。相形之下，本雅明则主张完全取消距离就等于在经验生活中完全地整合艺术。

A—132

有韵味的艺术与无韵味的艺术之间的分界线，决不等于真正的艺术与行政管理下的、堕落了的文化产业艺术之间的分界线。这后两种艺术，尽管彼此对立，但的确具有将两者密切联系起来的相互调解作用。目前，躲避韵味的艺术作品要比祈求韵味的艺术作品更加崇尚有韵味的契机。举凡有意保存韵味的

---

① Benjamin, Illuminations, pp.222ff, and Angelus Novus (Frankfurt 1966), pp.239ff.

地方，从实际效果上看是以情绪的名义毁掉了韵味，就像以此名义来调动韵味一样。艺术作为娱乐形式具有两个腐化变质的倾向：一是它把艺术的现实层面隔离开来，剥夺了艺术的中介调解作用，使其只剩下信息与报道之类的东西；二是它将韵味契机与其语境撕裂开来，使艺术受制于特殊的修养与直接的消费。商业电影里的每一组特写镜头都是对韵味的嘲弄，因为它在与物体造型结构完全隔绝的情况下采用了由远及近的人工处理手法，艺术的消费者们摄取韵味就像摄取文化产业端上来的一盘盘感性刺激物一样。

A—133

司汤达（Sendhal）有关艺术是“幸福的诺言”（promesses du bonheur）之说，意味着艺术欠经验生活某种东西，那就是艺术所预示的乌托邦空想内容。由于生活越来越只像生活本身而非艺术，所以，这笔欠帐的重要性日益消失。倘若艺术愿意信守那一“诺言”的话，就不得不违背诺言，因为我们在这个现存世界可能获得的任何幸福，或者与这个世界相关的任何幸福，都是替代性的和虚假的。即便如此，人类，尤其是那些生活在敌对的群众社会里的人们，由于教育程度过于底下而无法理解这一辩证关系，于是会因某种理由继续墨守幸福的诺言，墨守有着直接与实质性形式的诺言。这种癖好正遭到文化产业的操纵和利用。文化产业现象中的真理性因素在于下述事实，那就是它响应了一种源于日益增长的社会抑制现象的需要。然而，文化产业通过它所提供的东西成为绝对不真实的或虚假的产业。

A—134

在功利世界里，艺术似乎首先具有一种乌托邦式的理想氛围，就好像艺术摆脱了社会生产与复制活动那特有的忙碌与躁动，或者好像艺术的确不受现实原则的约束。它给人一种无中

生有之感，诚如斯梅塔纳（Smetana）的歌剧《被出卖的新娘》（The Bartered Bride）中那辆滚进城镇的道具车一样。然而，那种感受是短暂的：就在你刚要决定观看高空走钢丝表演的那一刻，你就得付钱买票。那个他者被永远不变的东西所吸收，但它作为一种幻象幸存于其中——这里是依照唯物主义的思想来看待幻象的。艺术务必从不变的大量事物中提取任何所有的要素，其中包括精神，将它们统统予以转化。艺术因为有别于不变的事物，所以在事实上对其采取了批评的态度，这无论艺术会是多么的墨守成规，也无论艺术会如何恪守它所批评的东西。无意之中每件艺术作品都会自问它是否能够作为乌托邦而存在，如果是，那它又当如何存在。这个问题的答案往往是：通过艺术要素所构成的星座。于是，艺术作品超越永恒不变的东西不仅仅是因为其纯属抽象的差异，而且是因为艺术在利用着永恒不变的东西，就像人们所说的那样，艺术通过一种审美创造行为将不变的东西拆开，然后又将其重新安装在一起。艺术作品的真理性内容的准则之一它们能够从永恒不变的因素中组合出另一个来。

A—135

集体无意识（collective unconscious）十分敏感，对艺术作品的精神颇为警惕，这是因为精神危及到商品特性与艺术的市场销路。这种广为流传的冲动或许是由人们对官方文化的不信任感引起的，官方文化借助其商品与推销活动告诉每人通过快感或愉悦来共享艺术是轻而易举的事情。诸如此类的承诺代表着艺术的堕落。也难怪个体对这些承诺怀有矛盾的心理，一方面知道它们全是假的，而另一方面又死死地抱住不放。这一切都带着活力论那华而不实的色彩，后者认为意识是种致命的力量。

A—136

资产阶级有一种相当习惯性的态度，它看透了文化产业的外观或表象，结果想借助下述论点来为其辩护，即：我明明知道投我所好的东西实际上是劣等的艺术，是编造出来愚弄我的东西，但我不愿什么东西来提醒我这一点；不愿在自己的业余时间里遇到什么烦恼。这种主观上的固执是有史以来艺术领域中幻象契机的最新表现形式。它有助于把艺术，把作为经验现实的综合梦幻的艺术，与文化产业一体化，从而中断了对内在审美多样化（immanent aestheic variety）的反思，也中断了对“第二”多样化（‘second’ variety）的反思。这种态度隐含着实实在在的恐慌心理，担心目前社会的继续存在与真正的社会意识是互不相容的。因此，就连艺术中这种真正意识的蛛丝马迹也被无情地排除了，这再次证明了意识形态与虚假的意识是社会的必然这一论点。所有这一切并非是说，艺术真品在观众对其进行反思之际失去了什么。实际上没有这种反思活动反倒若有所失。消费者总想从艺术中有所收获，那就得让他认识到从艺术中能得到比第一快感印象更多的东西，而且艺术欣赏活动可通过努力理解艺术变得更加丰富起来。观众在认知上对一件艺术作品的了解也能使他的感性认识变得豁然起来。这种主体性的反思是有必要的，因为它重演了那个内在的反思过程，即在艺术家不知不觉的情况下发生在什么对象中的那种反思过程。

A—138

艺术中没有给中小型艺术大师这一观念留下什么余地，而这些人物对艺术史家（尤其是音乐史家）来讲则非常珍贵。这一观点是一种意识的投射，该意识对艺术作品本身的生命力反应迟钝。没有一种图示优良中差艺术作品的连续统一体。如果一件作品没有获得成功，那它肯定是差劲或劣等的作品，因为成功和连贯的观念内在于艺术的思想概念之中。所以，人们围

绕着艺术作品的质量总是争论不息：不管这些争论是多么乏味，但却是艺术观念的必然结果。从客观上讲，艺术不仅难以容忍中等的作品，而且无法容忍被社会所接受了的多元规范(pluralist norm)，因为令空想理论家喜出望外的是，不同的艺术领域在此规范中似乎能够和平共处。艺术特别难以容忍那种“高水平的娱乐活动”（high-level entertainment），官僚们在形形色色的委员会上对此津津乐道，希望能够就艺术的商品特性问题自圆其说，能够符合他们那病态的良知。一家日报就曾宣称：高莱特（Colette）被当做一位轻松消遣型的小说作家，而在法国她却倍受青睐，推崇备至，因为法国读者并不区分娱乐小说与严肃小说，而仅仅判别劣等小说与优秀小说。高莱特在法国确被尊为一头圣牛。而在德国，严格区分高级与低级艺术的二分法兴许是一种学究式概念的产物，这种概念涉及什么才算受过良好教育的东西。所谓艺术层次较低的艺术家们，在他们自己的领域里或许要比其他好高骛远者更富有才能。也许前者在类似德国这样的国家里更值得承认。文学批评家维利．哈斯（Willy Haas）言之有理，他认为既有优秀的坏文学（good bad literature），也有劣等的好文学（ bad good literature）。音乐的情况也是如此。娱乐活动与自律艺术之间的分野依然涉及到一种质性的差异，只要不忽略严肃艺术概念的空洞性，也不无视通俗艺术（ low-brow art）那不拘一格的冲动效应，那么这种质性的差异还应当予以保留。假如要进行这种分别的话，也必须小心谨慎，仔细推敲。在垄断文化（monopolistic culture）出现之前，这两个领域并非像今天这样不共戴天。它们在19世纪后期还没有分道扬镳。现有大量作品属于低级的商业化艺术领域，这或许是由于某种公式化的随意偶然性所致，或许是因为这些作品过于潦草或过于陈旧，或许是因为它们摈弃了艺术性的表现或阐述，臆想立竿见影，藉此制造一种直接的影响。但要看到，这些作品中有许多超出了商业的范围。一旦其消遣的潜力消失，其质量通常在这之后有增而无减。因此，雅

俗艺术之间的关系容易发生变化。例如，在今天看来，仅在一个世纪以前为了消费而生产出的俗艺术，若与当前在理性化消费者的控制框架内制作的消费艺术相比，就好像是人类属性的一种余象。阐述不够充分的观念并非是一条将什么东西划归于俗艺术范畴的一成不变的准则：在作品力避装模做样或附庸风雅的情况下，也就是说，在它们建立自身水准的情况下，阐述不够充分在相当程度上是可以接受的。比如，普契尼这位非同寻常的天才，在《曼侬．列斯卡》（Manon Lescaut）与《放荡的女郎》（La Boheme）这些早期的歌剧中显得直截了当，洒脱坦诚，而他的后期作品则有些矫揉造作，这是由于表现方式与实质内容之间的鸿沟或差距所致。理论美学不能把其中任何一种抽象范畴用作评价艺术的死标准。倘若非要如此的话，其判断结果就有可能是虚假错误的。只有通过对每件作品进行内在的批判，才有可能把握住审美的客观性。在一定程度上，内在批判（immanent critique）对大多数美学理论家来讲还是一本尚未打开的书，因此，他们至少必须设法重新确定与矫正自己的方法，以便将二次反思包括进去，这是联系实际模式进行研究的结果。这里使人联想起雅克·奥芬巴赫（Jacques Offenbach）与约翰·施特劳斯（Johann Strauss）这两个人物。卡尔·克劳斯（Karl Kraus）十分厌恶石膏胸像式的古典主义风格，根据当时对这种古典主义推崇有加的情景，他依然认定这些作曲家的重要意义——以及内斯特罗瓦（Nestroy）对文学的重大影响。这一切并非意味着应当完全抛开对俗艺术的疑虑，或者以恻隐之心来看待所有够不上档次或不成体统的东西。否则，那就有可能与金钱买卖艺术（venal art）的理论家们同流合污。无论怎么说，雅俗艺术的分野不是绝对的，而是历史发展的结果。即便是在崇高自律性中最高级的艺术作品，也包含着为他者存在的契机；那就是说，它也会沽名钓誉，不管其方式是多么微乎其微。完美以孤芳自赏的口吻询问道：“看看我吧！我不美吗？”如此一来，它就违背了自身的原则。最糟糕不过的

垃圾，由于情不自禁地把自个标榜为艺术，反倒必然成为一种自在体，因为它对真理提出了要求。它是勉强而为，并且它知道自个不会实施那种要求。高莱特颇富才华。她能够创作出类似《米苏》(Mitsou) 这样的小小说，也能写出诸如《无辜的浪子》(The Innocent Libertine) 中女主人翁企图出逃一类内容深刻的作品。总之，高莱特要比维基·鲍姆 (Vicki Baum) 略胜一筹。在刻意追求满怀热情的和伪装具体的自然而然的风格时，高莱特在无法容忍的事情面前并未畏缩不前，就像那部小说的结局一样，缺乏性感的女主人翁最终在她合法的丈夫怀抱中得到了她所需要的东西。高莱特还以家庭生活小说来取悦她的读者，这类小说是以高等社会的卖淫现象为背景的。人们可能对法国艺术产生最强烈的反感就是它对矫揉造作只字不提，就我们所见，这反倒是某些德国批评家们认为值得称道的地方；但要指出，对此表示反感的人一时忽视了法国艺术是所有现代主义的乳母这一事实。严肃艺术同以娱乐为导向的艺术之间那种不安定的休战状态是文化的自然化表现。在文化已被精神抛弃的时代，它提供人民选择的东西是从雅到俗的艺术"品位"。娱乐消遣的需求是一种扩散型的需求，是社会培育出来的需求，否则，该社会的那些不自觉的成员就难以承受枯燥无聊的生活负担。在行政安排的闲暇时间里，无法指望他们另辟蹊径，做出与文化产业强加给他们的东西截然不同的反应，其中还包括高莱特在小说里所描写的那些伪个体主义的意识形态强加给他们的东西。但在事实上这样的社会需求并不能促进或改善娱乐活动。娱乐活动出售的是严肃艺术的那些无用的糟粕；这类东西的结构非常不完备，被抽象地标准化了，而且前后充满了矛盾。自从交换机制浸透到艺术生产中以来，也就是说把艺术转化为商品之后，安排最为精巧的娱乐活动也变得庸俗起来。就艺术贬低人类的程度而言，它是庸俗的，结果缩短了人类与艺术之间的距离，并且一味地迎合人类的欲念。庸俗的艺术是肯定这个世界的，而不是摆出一种反叛的姿态。文化

商品之所以是庸俗的，就是因为商品能使人类与非人性化产生认同。庸俗也是此类艺术表面上的一种笑容。在社会需求与审美质量之间并无直接的联系，甚至在所谓的功能艺术领域也无这种联系。从需求的角度而言，德国的楼房建设需要可以说从来没有像二次世界大战之后这么紧迫，然而，德国的建筑是令人震惊的。伏尔泰把真正的需求与真正的愉悦等同起来的做法并不适用于艺术。有关艺术作品之地位的陈述，如果能将它们与社会需求联系起来的话，也务必通过一种社会总体性的学说对其加以调解。询问人们会需要什么，或者不费多大周折便能给他们灌输些什么，就等于回避这个问题。

A—138

庸俗文艺作品的显著特征之一或许是它能激发起无中生有的情绪。这类作品将那些情绪连同整个审美现象一并中性化了。它作为艺术，无法或者也不想得到人们认真或严肃的对待，但与此同时，它又通过其表象对审美的严肃性提出要求。这固然不错，但并不能说明什么，至少不能说明多愁善感的庸俗文艺作品的存在理由。我们曾经说过，庸俗文艺作品是建立在虚假情绪的基础之上的。但这都是谁的情绪呢？是作者的情绪吗？这些情绪是无法重构的，即便可能，它们也不会告诉我们有关审美客观化或对象化（aesthetic objectification）的任何东西，这种客观化永远有别于直觉的冲动（immediate impulse）。那么我们是不是就得考虑分析作者剧中人物的情绪呢？这也不会有更好的结果。为了使前面对庸俗文艺作品的界说具有意义，人们或许不得不把艺术作品本身的表现方式视为真假的一个指数。建立真实性或缺乏真实性均是错综复杂的（表现手段的真理性内容时过境迁就是其中复杂的情况之一），我们最好的希望就是按照具体情况逐一进行暂时的评估。庸俗文艺作品与艺术有着质性的差别，但与此同时它又是艺术的副产品。它取决于这样一种矛盾现象，那就是艺术驾驭模仿冲动与

模仿冲动的反驾驭倾向之间的矛盾。艺术作品问世之际，也就是模仿冲动受害之时；这些冲动现在即将被完全彻底地废除，因为虚构或幻想的图式正在废除或取代艺术。对庸俗文艺作品的批判，假如是激进而无情的，那将超出庸俗文艺作品的范围，从而把艺术本身也包括在内。最近，对艺术同庸俗文艺作品的先验亲合关系的反叛，有助于引导艺术向作品分解的方面发展。艺术曾经是什么东西，庸俗文艺作品将来就会成为这种东西。庸俗文艺作品或许能对艺术中的分解倾向（decomposing trend）起一种矫正作用，它或许是艺术的真正进步。

A—139

衣着时尚显然依赖于利润动机与资本主义社会制度，这种依赖现象也扩展到艺术领域，这一点从预约作品的现象中就能看得出来，比如，某家艺术馆会雇佣一位画家来生产能够出售的艺术，这反过来有赖于能够销售出去的时尚。这一倾向将直接破坏艺术的自律性。艺术的时尚同意识形态代理人的热情一样都是要不得的，后者能把道歉认错转化为彻头彻尾的推销努力。所挽回的体面在于这一事实：那就是尽管它们否认自个与资本主义社会制度有什么共谋关系，但该制度趋向于拒绝接受它们。凭借把类似内在性、永恒性与深刻性等审美价值[①]悬置起来的方法，时尚揭示出艺术与这些理想（其自身尽管存在问题）的关系已经成为纯粹的托词。时尚是艺术的一种永久性表白，表白自个达不到摆在它面前的理想高度。时尚作为一种秘密的泄露者，在资产阶级社会制度里既令人憎恶而又影响巨大，这显然暗示出它的相互矛盾性。资产阶级的艺术宗教想把艺术与时尚明确分别开来。这是绝对不可能的。自从审美主体开始采取一种攻击社会及其客观精神的立场以来，它通过时尚这一中介与社会一直保持着秘密的联系。在早些时候，人们习

① 将'Tabus'（禁忌，戒律）改为'Werte'（价值，意义）。——英译者注

惯地认为时尚是自发的和无意识的。这在当时很可能不是真的，在现在当然也不是真的。当今的种种时尚整个受到操纵，而不是对市场需求的直接反应，虽然不能把时尚视为完全脱离需求因素或舆论影响的东西。在垄断资本主义社会制度的统治之下，操纵是现行生产关系的典型特征，因此，如果我们在各种时尚里发现有操纵现象的话，那不足为奇。早先我们把黑格尔对艺术作用的深刻阐述看成是标新立异之说。[①] 时尚的所作所为就在于利用间离方式（estrangement）本身，因为对精神领域里实现和解已经完全失望。对时尚来讲，异化是这种社会样子（social thusness）的现实生活模式，它不顾一切地沉湎于其中。倘若艺术想要避免出售的话，它就得在把时尚内化的同时抵制时尚，以便同作为其实体的外部世界保持联系。波德莱尔率先与时尚保持了这种双重关系，这不仅反映在他的诗歌里，也表现在他的概念思维中。他向康斯坦丁·盖伊斯（Constantin Guys）所致的颂词，就是一个突出的例子。[②] 在波德莱尔眼里，现代生活（la vie moderne）中的艺术家是能够成功保持艺术家自我形象的人，即便他对昙花一现的东西（即时尚）情有独钟。甚至连里莫博德这位率先抛弃沟通或交流性价值的重要艺术家，也并不放弃时尚。他的许多诗作竭力效仿在巴黎文学歌舞厅里所听到的语言。极端对立或大唱反调的艺术，义无返顾地摆脱了形形色色的因循守旧的做法，除了其他东西之外，着意抨击那种表现自为主题（subject-for-itself）的幻想小说，因为那只不过是一个自认忠诚的不幸幻象而已，并被经常用来掩盖潜藏的伪善罢了。在主体精神面对社会的客观性日渐虚弱无力的时代里，时尚便是主体精神亏空的见证。时尚非常敌视主体精神，但在敌视中有助于矫正主体精神是纯粹自在存在

① 参阅 chapter 5, section 3 above.

② C. Baudelaire, 'Le Peintre de la vie moderne', in Oeuvres Completes, pp. 1153ff.

(pure being-in-itself) 的幻想。时尚与其诋毁者相对比之下，能够吸引有利于自己的论据，那就是时尚得到强烈的、历史悠久的个体冲动的响应。这里应当提到“青春艺术风格”(Jugend-stil)，这一新艺术的典范是一种普遍性的单独风格（universal style of loneliness) 的悖论。总之，对时尚的蔑视或许是其色情因素所致，因为时尚提醒艺术它从来都无法充分地升华某些东西。时尚能使艺术与它欠缺或遭其否认的东西相互为安，从而使艺术充满活力，使艺术免于萎缩，即便否认本身是艺术不可分割的组成部分。艺术作为幻象如同披挂在无形躯体上的一件衣服。而时尚则是那块布料的实体化结果。“时尚新潮”(cur-rent of fashion) 的观念具有破坏性的影响，有助于揭示艺术的内涵，若进一步看，现代艺术要比人们所说的太古艺术（pris-tine art) 包含着更为丰富的真理性内容。后者经常不能打动人心，因此没有资格作为艺术。在德法两国，“时尚”与“现代主义”这两个术语在词源学上彼此关联是绝非偶然的。

A—140

使艺术超越直接经济实践与目的性行为的正是游戏契机(moment of play)。不管怎么说，游戏如果不是向动物性倒退的话，那也是向童年的回归，或者说是一种还童现象。艺术中的游戏不仅表示对工具理性（instrumental rationaliy）的摈弃，而且代表一种隐而不露的回归（regression)。迫使艺术进入成年期的历史压力在运作时是以牺牲游戏为代价的，但并没有完全消除游戏。社会上的种种保守或拟古主义倾向通常伸手直接求助于诸游戏形式。诸游戏形式是永远不变的重复性形式(forms of repetition)。把这些形式列为艺术的积极因素就等于罗织一种强迫重复的因素，一种需要肯定和强化的因素。与席勒式的意识形态相悖的是游戏艺术与不自由之间的一种联姻结果。游戏把一种怀有敌意的反艺术特性纳入了艺术。绝非偶然的是，最近出现的非实体化艺术现象（desubstantialization of

art）似乎突出游戏因素而忽视了其他所有方面。在推崇游戏本能（play instinct）的过程中，席勒将人性的东西与无目的的东西等量齐观。由于对资产阶级忠心耿耿，并受到当时哲学的影响，席勒宣称压制就是自由。事实上，游戏与世俗实践活动的关系远比席勒在《美育书简》（Letters on the Aesthetic Education of Man）中所描写的情况复杂。首先，所有艺术可以被视为实用契机的升华结果。其次，艺术的游戏因素，虽然好像是中性化的实践活动，但实际上强化了艺术的魅力，从而听任于永不改变的东西。根据死亡本能类推，游戏作为一种心理现象把服从解释为幸福。艺术中断游戏从一开始就是纪律，强化了对通过礼仪模仿来表现的禁忌。每当艺术完全成为游戏活动时，表现方式就会遭到抛弃。游戏与命运，即神秘事物的代表，有着秘密的联系。命运神话是令人难以忍受的，而艺术则设法把人类从神话中解放出来。像“血的韵律”这类（描写舞蹈）的短语，就暴露出游戏那压抑的一面。靠碰运气取胜的娱乐游戏似乎是艺术的对立面。然而，它们作为游戏形式闯进了艺术。所谓游戏本能总是与集体力量的优势联系在一起。当游戏意识到自个的可恶之处（比如在贝克特的作品中）时，它就确实分享着艺术的调和作用。没有游戏的艺术要比没有重复的艺术更难理解。艺术能以批判的方式把自个身上那种可恶的残余界定为消极的实体。

A—141

最近，胡伊辛加（Huizinga）在关于人类游戏的著名研究报告中为游戏观念在美学和一般文化领域里的中心地位做了辩护，他认为这种地位是以“游戏的方式”出现的。如他所说：①

① Johan Huizinga, Homo Ludens (Boston 1950), p.46.

“在谈论游戏因素之时，我们并非是说在各种各样的文明生活活动中，要为游戏保留一个重要的位置，也并非是指文明是借助某种进化过程从游戏中产生的，这都是本着下述意义而言的，即：原来是游戏的东西转化为非游戏的东西，人们从此称其为文化。在以后的章节里，我们所采取的观点是：文化是以游戏的形式出现的，文化从一开始就处在游戏之中。

胡伊辛加的论点原则上容易遭到非议，因为该论点是根据艺术的起源来界定艺术的。但这一开端并非使该学说完全失效。游戏的观念是如此抽象，仅包含与物质实践活动有些差别的行为模式而已，此外再无更加具体的东西。胡伊辛加没有意识到艺术中的游戏契机特别近似实践活动的余象，而非幻想的余象。质而论之，游戏活动是无目的的，但在形式上却被吸引到目的性实践活动中去了。游戏中的重复契机是制约性劳动的一种余象。同样地，体育活动是艺术本身之外的一种十分盛行的游戏形式。这也使人回忆起实践活动。体育活动服务于这样一种目的，它使人习惯于物质生活的各种要求，其手段就是把少量的生理不适转化为许多次要的快感。不管怎么说，无人注意实践活动正与体育活动发生关系这一事实。胡伊辛加认为，人类不仅用语言作游戏，而且通过游戏来创造语言。这一论点忽视了实际生活的必需品，而这些东西在语言中是含而不露的，语言摆脱它们获得自由（如果确有其事的话）也只是后来的事。顺便提及，胡伊辛加的语言学说同维特根斯坦的语言学说有某些异乎寻常的近似之处。他们两位均未看到语言与超语言因素之间的构成关系。像维特根斯坦一样，胡伊辛加对游戏的反思的确开拓出新的艺术视野，这对那些强调实用巫术层面和形而上的宗教层面的方式方法来讲是可望而不可及的。胡伊辛加从主体的观点出发，认为那种称审美导向为游戏的观点是正误并存的。这一洞识使他提出了一种非常雄辩的幽默学说。

他认为：[1]

> "我们无论如何仍想知道，野蛮人对其最为神圣的神话的迷信是否从发轫之初就带有某种幽默因素的色彩。"

"一种处于伪装边缘的半开玩笑的因素与真正的神话是不可分割的。"[2]原始先民的宗教仪式并非是"完全的幻想"的表现形式。"这其中潜藏一种对事物'并不实在'的意识。"[3]"这人是魔法师还是中了魔的人总是集知者与愚夫于一身。但是人却选做愚夫。"[4]胡伊辛加把真中有假的因素视为幽默的属性，这种因素也见诸于艺术，特别是那些情调忧郁的现代主义艺术产品。托马斯·曼突出强调了卡夫卡作品中的这一特征[5]，这种特征在贝克特的作品中表现得更为明显和直接。胡伊辛加归纳说："信与不信之间的统一性和不可分离性，一本正经与假装说笑逗'乐'之间那牢不可破的关系，在游戏的概念中得到了充分的理解。"[6]这里对幽默含义的论说也同样适用于艺术。比较缺乏说服力的是胡伊辛加所谓的那种"游戏的遁世性"(hermetic quality of play)，这是因为此说与他对游戏作为"信与不信的统一"这个辩证的定义不相一致。总之，他认为动物、儿童、原始先民以及艺术家的游戏并无质性的差别，因此过多地强调了统一，而忽视了区别，同时抵消了他对游戏的矛盾性的洞识，而他的学说显然是针对这种矛盾性的。

---

① Johan Huizinga, Homo Ludens (Boston 1950), p.129.

② Ibid., p.143.

③ Ibid., p.22.

④ Ibid., p.23.

⑤ 参阅 T.Mann, Altes und Neues. Kleine Prosa aus funf Jahrzehnten (Frankfurt 1953), pp.556ff.

⑥ Huizinga, op.cit., p.24.

A—142

对超现实主义艺术中的震惊与蒙太奇手法有这么一种评论：理性化世界的运作是历史生成的结果这一悖论之所以被当做一件令人震惊的事情，那是因为除了其他事情之外，这种悖论遇到了资本主义制度的非理性因素，后者由于其历史性而暴露出自己的真实面目。个体的感官受到创伤，因为它发现理性的东西实际上是非理性的。

A—143

从概念上讲，实践是用来抵制物质必然性的诸手段的总和。它一方面与愉快幸福同一，另一方面与其升华的形式（即自律性）同一。然而，从实际情况看，专断的时间导向破坏了这种关系。它否认以社会为模式的愉悦感，该社会则有意用充分就业的理想来代替取消劳动的做法。理性主义的时间态度是非理性的，这种态度放弃了对得到认可的实践手段与目的观念（means-ends conception of praxis）的批判。在屈服于拜物化的同时，实践活动背离了自己的概念。实践必然是一种为他者（a for-other）的活动，而后者因被实体化开始失去生气。这个他者就是艺术以及理论的动力。在抱怨艺术的非理性因素的同时，实践态度并未意识到非理性是其自身心态或心境的具有矫正作用的一个方面。

A—144

强调艺术与社会之间的关系只要能够避免直接的党派偏见就行，可我们发现在当今所谓的“义务”（commitment）中存在着这种偏见。另一个死胡同便是企图建构永恒不变的艺术立场观点史，这些立场观点并不墨守成规，而且与肯定性艺术截然对立。有许多艺术作品是无法轻而易举地予以吸收的，也就是吸收到与打破常规的传统相似的任何东西里面。但是，这些作品凭借其客观性对社会展开深入地批判。

A—145

那些没有头脑或对艺术不满的人们，正在进行有关艺术消亡的宣传活动；艺术面临消亡的说法可能是错误的，它会助长墨守成规的现象。失去升华的机制就是指望艺术能够提供瞬间的和直接的满足感，从内在的审美标准角度来看，这当然有失艺术的身份。但从现实的利比多或本能满足的角度来看，失去升华的机制没有什么东西能够提供。最近，在好斗的大学生中，欣赏巷战的热情再次复发，这一切都源自那种无知的优越地位。这也是未来主义和达达主义行动的再次复发。贫乏的唯美主义伴随着学生运动的那种苟延残喘的政治，是对审美能量普遍枯竭现象的一种补充说明。贬低贝多芬、推崇爵士乐和滚石乐的做法于事无补，丝毫不能粉碎肯定性的文化谎言。这只能为利欲膨胀、更加野蛮的文化产业提供口实。这类产品的本质据说生机勃勃，尚未腐化，该本质事实上是由各种力量整合在一起的，而这些力量恰恰是假定的断然拒绝的目标。它们比任何别的东西还要糟。

A—146

黑格尔并非是唯一谈论艺术即将消亡的人。在他前后别的人也谈论过这个问题，尤其是在现代时期。然而，黑格尔是从哲学的角度来思索这一论点的。人们可以把这种论说的发展历史划分为两个阶段。首先，该学说扮演了一种意识形态的角色，为了维护那些害怕失落的社会团体。后来，又扮演了一种更加非意识形态的角色，即一种不掺杂主观标准的纯客观的角色。从前一阶段过渡到后一阶段的转折点是以共产主义国家决定禁止现代艺术为标志的，这一决定实际上旨在以社会进步的名义来阻止美学的发展。提出这种思想的共产党组织的官员们怀有一种老式的小资产阶级心态。长期一来，在整个艺术的辩证发展过程中，每到节骨眼上总能听到有关艺术目的的讨论，

特别是在突然出现的新东西与社会承认的实践活动相抵触的时候。从黑格尔开始，种种有关世界末日的预言与其说是艺术经验本身的组成部分，还不如说是精英与权威文化哲学的组成部分。可以说，通过压制命令来进行革新的模式预示着后来出现的专制主义实践活动。从内部看来，艺术总是展现出一幅截然不同的画面。从文化哲学的眼光来看，贝克特是最严重的离经叛道者之一，其作品中的单面性或单维性（one-dimensionality）很像一个原子，包含着无限的丰富性。不难想象，人类的理想一旦实现，人类对一种封闭的和自足的文化来讲就会没有任何用处了。现在无论怎么说，废除文化的要求是荒谬的，那只能导致野蛮。在贝克特的《不可名状》（The Unnamable）一文中，结尾"万事一如既往"一句就抓住了这种自相矛盾的本质，即：从外部来看，艺术已经成为一种不可能的事情；但从内部来看，艺术还得继续存在下去。今日的艺术体现着自身的消蚀过程这一观念倒是新的东西：艺术在批判主宰性精神的同时，它也成为自个反对自个的一种精神。艺术的自我反思反过来影响到艺术的实践活动，从而使这种活动变得更加具体了。然而，艺术终结论（end-of-art thesis）在30年前所具有的那种政治功能在今天已经消失，那一论调隐含在本雅明当时撰写的《机械复制时代的艺术作品》（TheWork of Art in the Age of Mechanical Reproduction）一文中。顺便提及，本雅明尽管竭力倡导机械复制，但至少在言谈话语中拒绝完全抛弃当代绘画；他争辩说：为了比我们这个时代较少昏暗的时代起见，必须保持绘画的传统。当一切说到和做到时，艺术最好还是停留在自己的轨道上不要张扬，不要投入敌手的怀抱，去推进为无所不能的现状同化的势态。关切艺术终结或下场的知识分子发表了错误的声明，其错误之处在于他们依然预先假设存在这样一种艺术作用，一种使艺术在此时此地、在此实用世界上合法化的作用。实际上，在这个完全功能化的世界上，艺术的作用确切说来是非功能性的（afunctionality）。以为艺术对社会的发展进

程具有直接或间接的影响的假设纯然是想入非非。把艺术工具化就等于釜底抽薪，打消了艺术与工具主义的对立或对工具主义的抵制。艺术能够揭去工具理性的非理性伪装的唯一出路就是避免抨击它的内在性。“为艺术而艺术”的原则的确太过时了。但这并非是说艺术应当屈从于艺术之外的目标要求；也并非是说艺术应当摈弃一种美的净化领域的幻想，这种领域仍存在着滑向矫揉造作的庸俗艺术的危险。艺术作品通过断然的否定方式吸收着经验主义实存的零星物件（membra disjecta），从中概括出它们的本质，一种堕落的或胡作非为的本质（Unwesen）。这大概是波德莱尔在提出“为艺术而艺术”的口号时的用意所在。从种种可能性的角度来审视艺术，便可看出取消或废除艺术的做法在今天是多么不合时宜；这些可能性依然是开放的课题，它们由于某种奇怪的原因至今还无人问津。即便艺术因为它具有反抗的能力而摆出自由的样子，它实际上是不自由的，因为艺术的反抗能力正在被同化过来。在事情的另一端，你会发现肯定那种艺术的人们将会一如既往。那种信念显然是一种辩解。闭目咬牙似乎是对艺术消亡论所做出的最最适宜的反应。

A—147

艺术作品与经验现实的完全隔绝问题已被提到有关遁世诗歌（hermeticpoetry）的特别议程上来了。这类诗歌的最佳产品——比如像保罗·策兰（PaulCelan）的有些诗作——引发出它们到底在多大程度上是与世隔绝的疑问。诚如彼得·索尔迪（Peter Szondi）所言：遁世式的隔绝（hermetic isolation）并非必然意味着晦涩难解。更确切地说，要想弄懂遁世诗歌，就得假设在这类诗歌与社会之间存在一种关联。具体化了的个体意识（在高度工业化的国家里是与社会结合在一起的）不能欣赏一首诗的真正本质特征，反而偏爱走马观花式地浏览诗的题材及其假定公认的信息内容。通过艺术向具体化的头脑传达信息

的唯一出路就是以当头棒喝的方式使其幡然觉悟到这种虚假性，即伪科学术语乐于称之为沟通或交际（communication）这种东西的虚假性。出于同样的原因，艺术只有拒绝与沟通或交际随波逐流才能保持自己的完整性。不消说，诗歌中描写遁世程序的相近动机是日益增长的压力，这种压力迫使艺术与意向性和题材分离开来。该压力源自反思的领域，现已扩展到诗歌之中。与其内在动态一致的是，诗歌寻求控制或把握其存在的理由。遁世诗歌的观念上溯到"青年艺术风格"或"新艺术"（Jugendstil）时期，这期间，该概念与当时所谓的"风格意志"（will to style）有些关联。可以说，遁世诗歌是这样一种诗歌：它完全依赖自身来生产前所未有的或历史上兴许不会出现的东西，也就是诗。这其中存在空想的一面，因为重要的内容被转变成意向。遁世诗歌将一个早先存在于艺术中但未被意识到的问题主题化了，这个问题是艺术生产与反映该生产过程的方式之间的相互依赖性问题。马拉美在他的的作品里委婉地谈到这个问题，后来瓦勒里将其概念化了。马拉美有意采取了一种非政治的立场，其目的在于实现他那个纯而又纯的艺术理想。非政治性就等于极端的保守性。然而，使马拉美与当时那些油头滑脑的保守分子分道扬镳的原因在于他拒绝给艺术赋予一种"启示"内容。在此方面，马拉美与意识形态截然对立的达达主义（Dadaism）所见略同。（从马拉美到达达派艺术这一期间，有诸多文学作家或许能够阐明这一联系。）在马拉美之后的 80 多年里，遁世诗歌的历史经历了巨大的变化，从而也折映出社会领域的变化。关于象牙塔艺术（ivory-tower art）的陈辞滥调的确不能充分而公正地说明遁世诗歌那些与世隔绝的创作成果。开初那种奔放的热情有一半显得狭隘，另一半有些绝望：遁世诗歌曾是一种艺术宗教，它试图让自个确信生活的唯一目的就是一首优美的诗歌或一个完美的句子。这种情况已经发生变化。在保罗·策兰这位当代德国遁世诗歌最伟大的倡导者那里，遁世者的体验内容已经非同昔比。他的诗歌作品充

满着一种愧疚感，这种感受源自艺术既不能经历也无法升华苦难煎熬的这一实情。策兰的诗作以沉默的方式表达了难予言表的恐惧感，从而将其真理性内容转化为一种否定特质。这些作品竭力效仿一种潜藏在人类无能为力的唠叨中（甚至潜藏在有机生命层次之下）的语言。这是一种死物质的语言（language of dead matter），是一种石头和星球的语言。在抛开有机生命的最后残余之际，策兰完成了波德莱尔的那项任务，按照本雅明的说法，那就是写诗无需一种韵味。策兰采取了过激的方法，斟字酌句，不断推敲，这便是他成为一名伟大诗人的原因所在。无生物的语言（language of the lifeless）在一个死亡失去所有意义的世界上是唯一的慰藉形式。这种向无机物过渡的现象不仅在策兰的诗歌主题里得到佐证，而且在这些诗歌的遁世结构（hermetic structure）中得到证实，从中可以重构出从恐怖到沉默的轨道。同卡夫卡对待表现派绘画的方式相比，策兰把景物所遇到的情况转译成语言学术语，因为这些景物变得越来越抽象（entgegen-staandlicht），越来越像无机物。

A—148

借助艺术中的现实主义名义，自认为能够如实地复制那一现实而给这种现实输入意义。从所说的特定现实角度来看，这从一开始就是意识形态的东西。客观而论，今日的现实主义难以为继，是不可能的事情了。这一命题一方面源自现实主义内在美学的重重矛盾，另一方面源自当今艺术与社会的区域格局。

A—149

客观对象的要义与艺术中对现实主义的要求几乎是完全不一致的。即便我们应用美学现实主义的准则也是如此。贝克特就是一位现实主义者，他比社会主义的现实主义艺术家们有过之而无不及，后者通过利用其美学原理来影响现实的方式在歪

曲现实。倘若他们严肃认真地对待现实的话，那么他们就会发现为什么卢卡奇在1956年的罗马尼亚一家监狱里改变了他对卡夫卡的认识：据报道，卢卡奇曾经声言，自己开始明白了卡夫卡为何是位现实主义作家的原因。

A—150

不能把客观对象的要义同那些将艺术与其主体性调解活动割裂开来的企图混为一谈，这样反倒从外部赋予该对象以客观性。艺术是禁止肯定性否定的试验案例。它证明否定之否定并非一种肯定（the negation of the negative is not a positive）；另外，艺术也非某种与对抗性客体调和的结果。

A—151

我先前提出过这样的论点：艺术中通过暗示的戒律总和设定了一条准则，一条衡量什么是要做的正当之事的准则。[①]这一论点似乎与《否定辩证法》（Negative Dialectics）一书中的哲学批判背道而驰，此类批判涉及到把否定之否定等同于肯定性[②]的企图，而这一企图意味着逐渐削弱理性的否定作用的基础，这在哲学思想中是如此，在该思想背后的社会实践中也是如此。在辩证法的唯心主义图式里面，理性的否定作用倾向于限制其对立面，因为后者最终的目的是从一个更高的自我批判层次上将此论点合法化。根据这一问题来比较艺术与哲学理论，就会发现一种确确实实的相似性。一旦个人的反感情绪——否定的审美对应物——被提升到一种肯定或积极法则的水准，它就会凝结为一个抽象体，与同其相关的特定作品和艺术体验形成对照。作为肯定性法则，清规戒律便以机械的方式把作品的契机予以归类，而不是阐明它们的相互依赖性。所有过

① 参阅 chapter 2, section 17 above.——英译者注
② T. W. Adorno, Negative Dialectics (New York 1973), pp. 158－61.

于轻而易举的艺术手段一旦规则化就会打上保守的色彩，从而与僵化为法则的结构因素结盟，无视个人对悬置那些法则表示反感的倾向。在艺术中，最重要的是有关情思意趣等因素的细微差别问题。各种戒律与规定之间的关系也是如此。可想而知，黑格尔（其思辩唯心论终结为肯定否定观）最终是从艺术那里引出绝对同一性（absolute identity）的思想的。实际上，艺术作品（在逻辑的意义上）远比哲学理论一致和肯定，因为它们是人工制作的，是遵从自身的经济原理的，而哲学必然与现实直接相关。同一性原理（principle of identity）即使在艺术中也是虚假错误的，这一洞识只能在审美反思的过程中获得，更确切地说，只有在艺术的自律性展露为依赖于其对象的地方才能获得。因此，甚至连艺术作品也代表不了肯定的否定（positive negation）。

A—152

艺术对象的要义意味着作品的地位大于主体，也就是说，大于富有创造性的艺术家，以及听众、读者与观众等等。诚如勋伯格所言："我在画一幅画，而非画一把椅子。"这暗示出审美对象自身中的另一要义模式，该模式与第一要义相关，并且使前者的意义昭然若揭。假如客观对象的要义完全是指艺术家所描绘的经验对象的要义的话，那么艺术的双重性就会荡然无存。此外，在艺术作品中，肯定的否定概念具有一层新的和不同的含义。我们在美学中所说的肯定性限于这一范围，那就是历史上必然的戒律准则在强化客观对象的要义或地位方面具有工具性价值，因此被理解为一件艺术作品的内在连贯性或一致性。

A—153

一件艺术作品展示在我们面前的是一幅具有对抗性的总体的图画（a picture of an antagonistic totality），这幅整体性图画

是由诸多矛盾构成的。艺术作品以表现为中介超越了这一对抗性的状况。它们超越的方式是靠调解诸对抗因素，而不是靠采取什么立场。这些矛盾是客观存在的，尽管它们在主体身上留下了种种印迹。无论怎么说，主体不能设定矛盾，也就是说不能在自己的头脑中凭空捏造出这些矛盾。这便阐明了艺术作品内部构造中的客观对象的真实要义。主体可以有意义地消失在审美对象之中，这是因为它反过来成了对象的中介，或者说在对象那里得到调节；与此同时，主体作为表现过程中的苦难契机直接地变成客观的了。对抗作用以技巧的方式，也就是以艺术作品内部构造的名义得到详尽的表述。从存在于艺术外部的各种张力角度来看，这种构造是可以解释的。那些外在的张力在艺术作品中是不能复制或拷贝的，但它们却能构成艺术作品。此乃美学中形式概念的意义所在。

A—154

即便是在传奇式的、本质较好的未来社会里，艺术也无法否认对积累起来的痛苦的回忆。如果非要抵赖，那就意味着废除艺术的形式。

附　录　2

艺术起源断想——补论

在美学领域，那种想通过探讨艺术起源来把握艺术本质的尝试总是得出令人失望的结果。[1] 如果完全从与历史无关的意义上来理解起源概念的话，那么起源问题就难以同本体论问题区分开来；本体论问题的根基是变动不定的，不具备"起源"(origin) 这一著名术语所唤起的那种实体性 (substantiality)。此外，倘若取掉时间因素，那么任何关于起源的论说就会在普通语言学用法面前逃之夭夭。尽管如此，某些溯本探源的哲学家的确是那样干的，也就是抛开历史的层面或维度去探求艺术的起源。在另一极端，有人企图把艺术还原为实在的史前艺术

---

① 本书作者在此谨向法兰克福大学哲学系研究生韦尔兰德小姐（Miss Renate Wieland）致以谢意，感谢她同意作者在此附录中任意使用所有论题的批评性梗概。

起源。这种方法之所以同样搁浅，是因为它忽视了艺术属生成的产物（product of becoming）这一事实。我们所见到的最早的艺术表现形式，既不是特别真实可信的，也不是特别能够展示出艺术的范围与本质的。它们与其说是阐明，毋宁说是遮蔽。实质上，有关这些表现形式的或许最让人感到棘手的一点是：它们都毫无例外地属于视觉领域。在洞穴绘画的时代，有关音乐和诗歌的情况我们一无所知，因此没有任何证据可以说明史前艺术仅仅是视觉艺术。

在美学哲学家当中，克罗齐可谓首当其冲，率先抛开了艺术的历史起源问题，认为那是一个不切题的问题。由于受到黑格尔学说的启发，克罗齐提出这样的论点：[①] "历史通常被分为人类历史、自然历史与两者的混合历史。……艺术和文学史显然属于人类历史范畴，因为它涉及到精神活动。……鉴于这种活动是此类历史的主题，所以，提出艺术起源之历史问题的这一荒诞作法便立刻显而易见了。……假如表现是意识的第一形式的话，那么，我们怎能找到这种并非大自然的产物、而是以人类历史为预设条件的艺术的历史起源呢？我们怎能为这个作为一种范畴的东西指定一个历史的起源或创始呢？我们怎能通过这一范畴来弄清所有历史过程与历史事实呢？" 克罗齐坚持认为，有必要避免把单纯的时代与艺术概念混为一谈，这一点是正确的，而且也不断地显示了出来。同样地，克罗齐的推理方式是有问题的。他干脆把艺术等同于表现（expression），声称表现是艺术的前提。这就意味着艺术又成为一种静态现象（static phenomenon），一种意识"范畴"或恒定的形式，尽管克罗齐竭力将艺术描述为纯粹的活动或自发性活动。在克罗齐的美学中，他的唯心主义与柏格森学派的些许特征连在一起，从而使他无法看清艺术在组成方面与自发主观性之外的东西的

① Benedetto Croce, Aesthetic (New York 1956), p.132 (引文重点号为 克罗齐自己所加)。

关联。这一基本弱点有损于他对起源问题的批判。即便如此，克罗齐对这一问题的否定性裁决依然是站得住脚的。

此时所进行的那些经验主义研究，也未能使起源问题的关联性得以复原或更新。我们不必为此而怪罪实证主义。实证主义的确回避综合理论的建构，它担心这些理论经常处于被某个小小事实驳倒的险境；因此，实证主义往往侧重于事实的积累，藉此想要证明科学与大规模的理论建设是互不相容的。另外，人种论（解释史前资料的任务在学院机构里被移交给这种学科）也的的确确受到事实的威胁（此类现象至少可以回溯到弗罗贝尼乌斯——Frobenius 那里，他依据宗教对所有神秘的古代资料做了总结性的阐释，而不管其是否具有意义）。由于科学主义（scientism）而对起源问题保持沉默的作法——这与对该问题的哲学批判是并行不悖的——违背了某种比科学的软弱无能性和实证主义禁忌戒律的恐怖性更为根本的东西。科学拒绝为艺术源自何处与艺术曾经像什么（以及艺术从此变化为何不大）的问题寻求一个答案，因此无意中透露出一种真理性的要素，这是因为艺术直到后来才迟迟成为一个统一的整体（unified whole）。语言艺术作品（Sprachkunstwerk）这一术语，无论研究文学的学者使用它时是多么宽泛，仍然具有某种为它设定的东西，并且天真地把诗歌归在艺术门下——这一程序是可疑的，即便没有否认艺术在启蒙运动时期变得更加统一这一事实。古风时代的艺术表现方式是非常扩散的，从而使其在富有学究气的同时难以使人确定什么是艺术或什么不是艺术。后来各时期的情况也是如此：艺术一贯反对将它当作其组成部分的整合过程。这便直接影响到艺术的概念。史前的种种现象之所以繁琐或不繁琐，一方面是因为它们同我们在时间上的距离所致，另一方面是因为它们保存着与概念化不可通约的、但却经常受到被概念化整合之威胁的东西。据说，那些最为古老的洞穴绘画是自然主义的产物，但是这种特性描述（characterization）忽视了下述事实，即：洞穴绘画旨在描绘运动中的对

象，就好像它们力图真实地模仿瓦勒里假设所预见的那种无法界定的物相（undefinable aspect of things）[1] 似的。换言之，这些绘画的内在驱力或许从来不是什么自然主义模仿，而是为了抵制将抽象概念具体化的作法。模棱两可的歧义性（ambiguity）并非是（或者说不只是）无知的结果；它属于史前诸条件本身的不可或缺的组成部分。只有随着主体性的出现，单义性（univocality）才盛行起来。

这里所涉及到的起源问题，其争论的焦点在于自然主义描绘是先于象征性几何形式，还是象征性几何形式先于自然主义描绘。提出这一问题的方式意味着相信我们决定艺术之起源本质的能力。这种信念很可能是错误的。阿诺德·豪泽尔（Arnold Hauser）在《艺术社会史》（Social History of Art）一书中开宗明义地声称，在旧石器时代自然主义是比较古老的：[2]

> "幸存下来的原始艺术的遗迹意味着……自然主义占有领先的地位，所以，越来越难以坚持那种远离生活与自然的艺术是第一位的理论学说。"

在此陈述中暗含着对有关艺术之宗教起源的新浪漫派理论的批评。然而，尽管豪泽尔好像赞同自然主义的论点，但他随即限制了该论点的范围。事实上，他批评说，这两种立场观点均属时代的错误。"可视的与不可视的、看见的与仅仅知道的这种二元论（dualism），对（旧石器时代的艺术）来说一直是绝对陌生的。"[3] 豪泽尔在最为古老的艺术中觉察到无差别性的契机（moment of undifferentiatedness），其中包括幻想与现实的无差别性。[4] 豪泽尔依然把自然主义的优先权建立在巫术模型的理

---

① Paul Valery, Oeuves, ed. J. Hytier (Paris 1966), vol. 2, p. 681.
② Arnold Hauser, The Social History of Art (London 1962), vol. 1, p. 1.
③ Ibid., p. 3.
④ Ibid., p. 5.

论基础之上，其根据是“相似的事物互相依存这一格言。”[1] 在他看来，相似性（similarity）与可复制性（replicability）是一回事，这从实用意义上看是不可思议的。随后，豪泽尔将巫术与宗教明确地区别开来，他认为巫术只不过是提供食物的一种手段。这种喜好泾渭分明的作法难以同举凡原始的东西没有差别这一观念一致起来。这仅仅有助于设定复制的优先权。虽然像埃里克·霍尔姆（Erik Holm）之类的其他科学家拒绝接受那种从功利主义的实用巫术角度把艺术解释为一种复制品的作法，[2] 但豪泽尔争辩说：“旧石器时代的猎手与画家认为他占有着画中的东西，认为他自己获得了支配所绘物象的权力。”[3] 雷什（W.F.E.Resch）好像与豪泽尔所见略同，[4] 而卡特萨·施劳塞（Katesa Schlosser）则认为旧石器时代的画像的明显特征在于它们偏离了自然天成的模特儿。这种偏离并非被当作“古代非理性主义”的一种表现形式，而是被当作生物学比率的一种表现方式，它同洛伦茨（Lorenz）和盖伦（Gehlen）的学说是一致的。[5] 从这些资料来看，有关巫术功利主义和自然主义的论点，并不比霍尔姆提出的有关艺术之宗教起源的论点更能站住脚。霍尔姆显然把符号象征化的概念应用于最早期的阶段，而豪泽尔则认为这种二元论可追溯到新石器时期，不会比这更早。根据霍尔姆的观点，这种二元论不仅有助于从一种始终一贯的方式来组织艺术，而且还有利于解释说明等级和习俗化社

---

① Arnold Hauser, The Social History of Art (London 1962), vol.1, p.7.

② Erik Holm, 'Felskunst im sudlichen Afrika', in Kunst und Welt: Die Steinzeit (Baden-Baden 1960), p.196.

③ Hauser, op.cit., p.4.

④ Walter Resch, 'Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdar- stellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst', in Paideuma, 1965, vol.2, pp.108ff.

⑤ Konrad Lorenz, 'Angeborene Formen moglicher Erfahrung', in Zeit- schrift fur Tierpsychologie vol.5, p.258; Arnold Gehlen, 'Uber einige Kategorien des ent-lasteten, zumal des asthetischen Verhaltens', in Studien zur Anthropologie und Soziologie (Neuwied 1963), pp.69ff.

会的变异性结构，此外还有利于生产商品。在前新石器阶段，据说宗教祭礼和形式的一贯原则，是随着艺术被分别划入神圣与世俗的领域（偶像雕刻与装饰陶器）应运而生的。彻头彻尾的泛灵论据说先前还有一个前泛灵论阶段（pre-animistic phase），即一种“非经验主义世界观”，它是以“所有生命的本质整一性（Wesenseinheit）”为特征的。这一学说的创立，一旦涉及到最早时期种种现象在客观上令人费解的情况时就难以成立了。

类似“本质整一性”这样的概念，已经假定形式与物质之间在此早期阶段存在一种分裂现象，或者说，在差异性的前提与整一性的前提之间起码存在左右摇摆的现象。整一性的概念在这里或许是刑事被告（culprit），因为像当前所使用的那样，该概念完全是一个模糊不清的想法而已。一与多之间的关系也是如此。实际上，整一性只能被理解为多样的统一（a unity of the many）——这一论点首先是在柏拉图的《巴门尼德》(Parmenides)一文中从哲学角度提出来的。原始时代的无差别性绝非这种整一性。它缺乏那种二分法的条件，该条件自个赋予被视为契机的整一性以意义。在这方面，哲学上的无知也使一些研究失去作用，诸如弗里茨·克劳塞对“面具和祖先形体”（Maske und Ahnenfigur）的研究。根据克劳塞的观点，最古老的非泛灵论观念表明：“形式有赖于物质。这两者是密不可分的。本体的变化只有在形式与物质同时发生变化的情况下才是可能的，也就是说，这种变化是身体完全变形的结果。这便说明本体之间是直接相通的。”[①] 克劳塞对传统的象征概念的批评是公正的，他争辩说，在假面舞会仪式上发生的变形绝非

① Fritz Krause, 'Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hulle und das Prinzip der Form', in W.E.Huhlmann and E.W.Muller (eds), Kulturanthropologie (Cologne and Berlin 1966), p.228.

象征性的，相反地，借用发展心理学[1]的话说，它再现出“造型巫术”（formative magic）的实际样态。克劳塞认为，印第安人不仅仅把这种面具当作一个精灵，一个将法力移植到戴面具者身上的精灵；实际上，戴面具者埋没或忘却了自己，在形体上成为一个精灵。[2]这种解释是相当可疑的。部落里的每位成员，包括头戴面具的人，都欣赏自己面容与面具之间的差异——克劳塞所做的新浪漫主义解释否认这种区别能力的存在。正如面容与面具不同一样，戴面具者也不可能自己把自己（或者被别人）当成真正的精灵。这里存在一种克劳塞所否认的假扮因素。无论是通常高度风格化的形式，还是戴面具者的部分掩护物，都无助于取消“戴面具者的本质发生变化”的思想。[3]除了伪装假扮之外，还可能存在一定量的真实的轻信因素。原始先民们或许真地相信变形的实在性（reality of the metamorphosis）。但这就像从事游戏活动的儿童一样，不能明确区分自己与其所扮演的角色；原始先民则能在眨眼之间放弃这种伪装而回到现实中来。

表现也不是一个原初的论据，而是一种发展的结果。它可能脱胎于泛灵论。当氏族成员通过模仿将自己转化为图腾动物或某尊令人畏惧的神时，表现的现象就随之出现了：这是借助其孤立的个体力量而取得的胜利。这表明那种把表现划归为主观性的一个方面的作法是何等的错误。该问题的真理性在于：寓于表现之中的东西正是外在化（externalization），是非我（the non-I），最终是集体性（collectivity）。一旦主体发现了表现方式，它似乎会凭藉集体性去寻求合理的东西。如此一来，表现便已指明所存在的一种破裂现象。直到主体凝冻为自我意

① Heinz Werner, Einfuhrung in die Entwicklungspsychologie (Leipzig 1926), p.269.

② Krause, op.cit.,.pp.223ff.

③ Ibid., p.224.

识，表现才告独立，也就是成为主体的表现，即便那时主体依然保持着将自个转变成一件物品的姿态。复制可被当作这种行为方式的具体化描述。复制对表现冲动来说是有害的。即使这种冲动本身可以说是一种不够成熟的客观化的形式。不管怎么说，通过复制方法所实现的具体化的确具有一种解放功能（emancipatory function），因为它解放了表现方式，使其得到主体的控制。在远古时代，人类或许像动物似的一直没有表现能力，既不会笑，也不会哭，而在客观上他们的形状又似乎表现出某种他们不知晓的东西。先是某些大猩猩似的面具，后来是艺术抓住了这一点。于是，表现本身，即艺术的本质性契机，总比单纯的大自然意味着更多的东西。

许多对原始艺术的冲突性解释之所以是可能的，是因为原始世界在客观上是充满歧义的。甚至连下述这种陈说——在史前艺术和类似艺术的现象中，不同的契机是相互依存的——也有一个错误时代之轮（anachronistic ring）。或许更有理由从打破这种扩散性魔力的必然性角度来解释说明所出现的整一性与差异性；这种扩散现象的发生，是因为社会建立了更为持久的组织形式。在这方面，赫斯科维茨（Herskovits）作了颇有价值的概要说明：他争辩说，那些试图从原本是象征主义的或现实主义的有效原理中推演出艺术的发展学说，从被称之为艺术的和矛盾重重的史前与原始现象角度来看，都是站不住脚的。原始因袭主义（Primitive conventionism）——该术语涉及到风格化——与旧石器时代的现实主义那恰如其分的并置往往会顾此失彼，即：孤立一个方面而牺牲另一方面。赫斯科维茨认为，对彼此之间所占的基本优势是无法予以核实的，这既涉及到史前期，也关乎到目前幸存的原始民族。旧石器时期的雕刻据说一般都是非常风格化了东西，这与带有"现实主义"描绘特点的同步完成的洞穴绘画形成对照。在这些绘画中，那种被公认的现实主义风格也并非那么纯粹；正如赫斯科维茨所指出的那样，其中存在着既不能从象征意义角度、也不能从透视法

的要求角度予以解释的东西，譬如按透视法缩短的描绘手法。当代原始人的艺术是同样复杂的，其风格化的形式与现实主义要素和平共处，尤其是在雕刻艺术中。总之，它对借助当前流行的经验主义方法来思索艺术起源问题极富诱惑力。不管是祸是福，他们刚一发出货物就又将其取走，从而使美学理论并未比以前丰富多少。

旧石器时期的艺术是最最古老的艺术，它一直得到保护并且传给了我们。我们可以肯定一点，那就是艺术并非发端于作品，无论是突出巫术特征的作品还是已经具有审美意味的作品。洞穴绘画是发展过程中的一个阶段，甚至不是一个特别早期的阶段。在这些史前绘画之前，先有一个将自己同化为他人的模仿行为方式的演变过程。模仿（mimesis）不同于那种能够直接影响事物的迷信。事实上，如果长期以来没有模仿和巫术之间的重大分化，那么就无法解释洞穴绘画中自律性精致详尽的显著特征。审美的行为方式早在它将自个外化于艺术作品中之前，就已经脱离开巫术实践活动，不管这种脱离进行得何等隐秘。在此之后，模仿呈现出一种残余物的表象；就好像模仿由于某种原因是自动存在下来的，尽管它早就丧失了那种与生物层人类生活密切相关的功能。这一动态如同上层建筑的革命化进程落后于基础这句格言的某种预兆。模仿的命运预示着作为一个整体的艺术；它带有倒退、过时和被一般事物发展抛在身后的标记。另一方面，模仿行为当然不是完全无用的。模仿在艺术中得以保存，而且是艺术必不可少的先决条件。模仿行为对所有那些被数百年文明从人身上强行割裂和压抑下去的东西来说犹如一件容器；人类在文明时期饱受迫害与苦难。这种苦难在最早先从艺术的模仿表现方式中显示了出来。模仿之所以不应放弃，正是因为它是非理性的。我们所知晓的那些最古老的艺术文物过多地充满着理性。是否存在一种天赋的游戏本能（innate play instinct），这并非是审美模仿执意想要证明的东西，因为有些理论家一再让我们相信这一点；还要证明的

一点是：人们迄今从未充分认识到理性的作用，人们只是从一种动因的意义上来理解理性，认为它有益于人类，有益于人的潜能，或许还有益于“人化的自然”（humanized nature——马克思语）。从现存的理性角度看，审美行为之所以是非理性的，是因为它严厉地批评了这种追求手段而非目的的理性的特殊性。艺术使人们对以目的为导向的理性仍然记忆犹新，也使人们对那种超出概念框架之外的客观性记忆犹新。这便是艺术为何合乎理性、并且具有认知价值的原因。审美行为是一种从事物中看到比其本身更多东西的能力。它注重于把经验存在（empirical being）转化为意象或形象。经验世界容易暴露出审美行为的缺陷，然而，正是审美行为自个能够体验到那个世界。模仿包含理性的观点已经在柏拉图的下述定理中有过暗示，即：热情，这在很大意义上对哲学或思想来说是个先决条件。顺便提及，这并不就是柏拉图理论学说的基本原理。柏拉图实际上在《斐德若篇》（Phaedrus）的一些重要段落里实践过这一原理。柏拉图的这一学说虽已退化为另一项人本主义遗产，但依然保持着它的效度。被具体化了的意识，这种目前在范围方面是包括一切的意识，在审美行为中找到了一个强有力的集体，该集体为了见到天日正竭力想从具体化的魔力下解脱出来。

搞清何为审美行为的捷径兴许在于观察没有审美行为的人。研究他们可能对审美行为分析具有不可估量的价值。即便根据占支配地位的理性的种种标准，也不能说这些无审美行为的人是高级的或世故的人；他们也不是缺乏个性或可牺牲个性的人。相反地，他们似乎都犯有一种人格变形（personality deformation）的毛病，这种变形被称之为思想的具体性（concreteness-of-thinking），与此同时，他们反艺术的态度接近于病态。那些只从事心灵投射活动的人都是傻瓜。（艺术家不一定是傻瓜。）那些丝毫也不从事这种投射的人是因为没有把握住经验主义的现实；他们重复和歪曲这一现实，同时将扩散殊相

之间的交际活动一笔勾销，前泛灵论的世界观对这些殊相有所暗示。无艺术修养者的意识与精神分裂症患者的意识都同样真实。理解意味着从概念上超越现实。艺术是极力表示这一陈说之真理性的范例。如果这种形式的理解力不为人所掌握，那就会显露出一种十足的蠢行，一种征服对象或不着边际的蠢行。在这种着魔似的状态中，艺术显得合乎情理，因为，理性如果放任自流，或者说，理性如果凭借那种将审美行为方式社会化的作法来压制这种审美行为方式的话，那么，理性本身就会变得虚弱起来。《启蒙辩证法》（Dialectic of Enlightenment）一书曾经提出这样的论点——一种严格意义上的实证主义心态（positivist frame of mind）近乎于心虚低能或意志薄弱（feeble mindedness）。在那些被阉割的、无艺术修养的个体身上，也都存在心虚低能的问题。

市侩作风（philistinism）所取得的微小胜利之一来自区分感觉与认识以及寻求艺术实例的无效劳动，因为在艺术中这三者是相互平衡的。这一观点是对世俗的劳动分工倾向的歪曲性反映，要知道该倾向甚至影响到主体性。事情的真相是：在人的天性（natural make-up）中，感觉与认识并非是绝然有别的；即便在两者分隔开之后，它们的相互依赖性继续存在。被我们归于感觉概念之下的反应模式一旦与思维失去联系，就会变成没有情感的飞地（enclaves of futile sentimentality），从而假装成一幅无视真相的样子。相反地，思维由于回避承担升华模仿行为的任务而开始来回兜圈子。对情感与思想进行僵死的二分法是一种可以毁弃的历史结果。不含模仿的理性（Ratio）否定自个。（目的作为理性的存在理由，是质性的，而模仿能力也是一种质性能力。）附加一句，理性的自我否定是历史的必然：由于世界在客观上失去了开放性，所以对精神的需求越来越少，这种情况取决于世界的开放性；的确，这个世界已经变得难以容忍精神了。当代所有主观体验能力的丧失，很可能类似于今日对模仿的极力压制。在德意志意识形态那死气沉沉

的状态中，这种压制现象现在依然被当作艺术敏感性加以喝采，而实际上它早已转到其对立面去了。

审美行为既非单纯的模仿，也非对模仿的压制。它是一个被模仿置于动态中的过程，也是模仿本身通过适应而得以幸存的一个过程。这一过程不仅形成了个体与艺术的关系，而且也发展了历史的宏观世界（historical macrocosm）。该过程凝冻在艺术作品之中，从而再现出内在的运动、张力和张力释放的可能性。究其本质，审美行为可被界定为一种受惊或感受恐惧的能力（ability to be horrified），而因受惊而生的鸡皮疙瘩（goose-pimples）则可被界定为一种原生的审美形象。后来所谓的主体性将自个从对可怕事物的盲目恐惧感中解放了出来，但它亦然是这种恐惧感的继续或延长部分。主体没有生气，除非它在对总体魔力作出反应时能够感到震惊（shudder）。只有主体的震惊感才能超越那种魔力。如果没有震惊感，那么意识就会陷入具体化的圈套。震惊是主体性的一种预感，是被他者或对象打动的一种存在感（sense of being）。审美行为模式将自个同化为那个他者（that other），而不是想要征服对方。正是主体对客观性的这一基本定向，将爱欲与知识（eros to knowledge）连接到了一起。

附 录 3

初稿导言

1. 传统美学的废退

如同哲学体系或道德哲学这种观念一样，哲学美学这一概念看来已经非常过时陈腐了。这一感知不限于艺术家和公众舆论，因为他们两者对美学理论漠不关心。甚至在大学的学者中间，你也会遇到这种感伤的情绪。数十年来，涉及美学的出版物寥寥无几，这种情况在一部新出版的哲学词典中得到精妙的概括：①

“没有任何一门其他哲学学科，像美学学科那样

① Ivo Frenzel, 'Asthetik', in Philosophie (Frankfurt 1958), vol.11, p.35.

> 如此脆弱地依赖于诸先决条件。美学犹如风标似的，'被每一阵哲学风、文化风以及科学风吹得摇摆不定。人们一会儿从形而上和规范的角度考察美学，一会儿又以经验的和描述的方式探讨美学。一会儿从艺术家的观点出发来思索美学，一会儿又从消费者的观点出发来对待美学。一会儿把艺术视为美学研究的中心，把自然美当作一种初级阶段；一会儿又把艺术视为自然美的代用品'（MoritzGeiger——莫利茨·盖格尔语)。这便是对19世纪中叶以来美学所面临的二难抉择困境（dilemma）的恰如其分的描述。美学理论学说（顺便提及，这些理论学说通常都是尚未完成的大纲）的这种激增现象有其两个原由。首先是那种凭藉某一哲学概念体系来理解艺术所遇到的基本困难，尽管得到这种理解不是不可能的。再就是美学陈说对认识论立场观点的长期依赖，这样使认识论问题直接地返回到美学领域，因为要澄清美学何以能够解释其对象的疑问，全取决于认识论碰巧认同的那种客观性概念。现在这种长期形成的依赖性是美学题材赋予的，而且反映在自个的术语中。"

然而，这对美学的状况尽管作了充分的描述，但却没有对其作出任何解释。毕竟说来，其他哲学学科的情境，包括认识论和逻辑学，也同样是有争议的，但对这些学科的学术兴趣并未偃旗息鼓。在美学领域则不然，这便是美学的情境令人尤为失意沮丧的原因所在。

将激进的唯名论引入美学领域的正是贝尼季托·克罗齐。几乎与此同时，人们提出了一些与所谓的原则问题相异的重要论点，侧重于特定的材料或形式问题。乔治·卢卡奇的《小说理论》(Theory of the Novel) 就是一例。其他例证如本雅明对歌德所著的《有择亲和力》（Blective Affinities）的批判论述，

以及他本人关于《德国悲剧的起源》(Origin of German Tragic Drama) 的专著。通过对克罗齐的唯名论的间接而微妙的辨护,[①] 本雅明拥护这一观点：对传统的美学问题的洞见，尤其是那些形而上学一类的洞识，再也不会指望见诸于对基本原则的探讨之中，而是来自艺术中的特殊领域，这里所说的特殊或殊相 (the particular) 不仅仅是一般或共相 (the universal) 的单纯标本。在唯名论之前，哲学美学曾经面临乏味的抉择，它或者追随微不足道的一般概念或共相，或者基于约定成俗的抽象结果对艺术作出独断的陈述。黑格尔的纲领性思想——认识活动与其说是形而上地思考一种现象，毋宁说是沉湎于其中——只有转向唯名论方可适用于美学。与唯名论相比，黑格尔的美学同其古典的偏见是一致的，它包含着众多恒定的东西，与辩证法思想的契合程度不如唯名论。现在，唯名论的兴起，摧毁了传统意义上的美学理论基础。具象 (the concrete) 的思想是所有艺术作品、或每件具有美的经验导向的作品的策源地，它不可能在涉及艺术时将自个从特定现象中抹掉，诚如认识论和逻辑学领域中那种令人遗憾的习惯作法。具象理论必然会错失其目标，即具体对象。因此，美学废退 (the obsolescence of aesthetics) 的原由之一的确在于它未能正视这个问题。相反地，它却抓住一般普遍性 (generalities) 不放，可这些原则对具体的艺术作品既不适合，而且还固定在本身要死的不朽价值之上。

在学者中间，对美学的怀疑也与该学科的学院性 (academic nature) 有关。人们为何对美学问题缺少关注呢？因为在学院派人士中，有一种避免不确定性和争议性的普遍的惯例化倾向。恐怕给自己所采用的方法戴上偏狭或落后帽子的心理似乎起着一种次要的作用。科学要求美学在视野上纵观全局、凝神观照。然而，这与现代艺术形成冲突，因为现代艺术有时

---

① W. Benjamin, Origin of German Tragic Drama (London 1977), pp. 43ff.

旨在妨碍或抵触凝神观照态度（contemplativestance）[①]。因此，对美学来讲，存在一种危险的倾向，也就是背离美学题材的倾向，以及紧密追求观众或者说审美品酒员（aesthetic wine-taster）的快感体验的倾向。事实上，趣味或鉴赏力（taste）被凝神观照型美学确定为一个至为重要的准则，用以冷静地判断和选择品质优越的艺术作品。趣味之中包含着一种主观偏见，美学务必对此进行反思。进一步看，无论是从当代艺术的角度，还是从历史上任何时代任何高级艺术的角度，趣味经常表明自身完全是不适宜的。黑格尔深刻地意识到这一点，因而假定艺术对象本身取代了审美趣味判断。同样地，黑格尔未能使自己完全摆脱那位带有趣味判断的平心静气的观众的优势地位。举凡在黑格尔与对象保持太大距离的地方，体系将迟早有用，因为它有助于某种富有成效的思维。

直截了当地说，黑格尔与康德可谓最后两位对艺术一无所知但却能够系统论述美学的哲学家。这之所以可能，是因为艺术的意义取自那些综合性的、无疑为创造性艺术家所接受的规范。我们知道，可能从来就没有一件其中那些规范不曾得到丝毫调解与矫正的重要作品；由于某种原因，这些规范证明它们比按其造就的个体作品更为博大。由于美学思想已将艺术中显然一般的东西概念化了，于是两者便趋于和谐一致。这对一个精神发展阶段来说已经足矣；在此阶段，哲学与艺术同受一种精神的支配。然而，美学总是挣扎着想要竭力把握住艺术的诸特定表现形式，这一企图是受下述认识的驱使；即：艺术比其最基本的界说意味着更多的东西。在这里，我们碰到那些使康德和黑格尔因此而出名的令人沮丧的审美判断上的失误。由于康德未曾受到任何强迫来证明经验（aposteriori）实为先验

① 参阅 T.W.Adorno, 'Notes on Kafka', in Prisms (London 1967), pp.243ff.

(apriori)，所以他不像黑格尔那样易犯错误。[1] 康德作为18世纪的人，至少就其艺术判断力而论，是与黑格尔有别的，他并未就艺术贸然作出机械刻板的陈述而使自己出丑。此外，康德也未像黑格尔那样预先取消了现代艺术的基本可能性；[2] 总的来说，黑格尔远不如康德那样闪烁其词。

在这两者之后出现了形形色色的老于世故之徒，他们在黑格尔注重特定艺术对象与康德注重概念这两种作法之间极尽折衷调和之能事，从而整合出一种烹饪法来对待艺术，实际上根本不会欣赏艺术的建构。乔治·西梅尔（Georg Simmel）便是这种世故敏感的一个典范，尽管他在处理审美殊相（aes thetic particularity）方面做了决定性的转变。对艺术理解力最有

---

① 非功利性的满足这一概念直接源自康德美学中的形式主观主义思想，除此概念之外，还有另一方面表明了这种美学的历史局限性，那就是关于崇高的学说。按照康德的观点，崇高是大自然的、而非艺术的一个特征。现在看来，就在康德那个时代，艺术家们有意识地采纳了崇高的理想，但却全然不知康德学派对这个问题的观点立场。贝多芬或许是这种倾向的范例，黑格尔从未提到这位音乐大师的名字，更不用说康德了。上述这种历史的局限也针对过去划开一条分界线，因为该时代的精神轻视文艺复兴时期的巴罗克（baroque）艺术以及类似巴罗克的艺术动态，而实际上却揭示出艺术中的最新发展动向。反常的是，在康德对崇高事物所作的描述中，他与青年歌德以及来自资产阶级革命时期的艺术家们有许多共同的见地。康德同时代的年轻诗人像他本人一样体验着大自然。然而，颇为悖理的是，诗人们通过以诗来表现崇高情感，从而把崇高的东西归于艺术，而非道德，这与康德是截然有别的。康德的观点如下："高耸而下垂威胁着人的断岩，天边层层堆叠的乌云里面挟着闪电与雷鸣，火山在狂暴肆虐之中，飓风带着它摧毁了荒墟，无边无界的海洋，怒涛狂啸着，一个洪流的高瀑，诸如此类的景象，在和它们相较量里，我们对它们抵抗的能力显得太渺小了。但是假使发现我们自己却是在安全地带，那么，这景象越可怕，就越对我们有吸引力。我们称呼这些对象为崇高，因它们提高了我们的精神力量，使其越过平常的尺度，并且让我们在内心里发现了另一种抵抗的能力，这赋予我们以勇气来和自然界的全能威力的假象较量一番。"（Kant, Critique of Judgment, p.100.）（参阅宗白华的译文：康德著《判断力批判》，商务印书馆，上卷，1987年版，第101页。）

② "崇高……也能在对象的无形式中发见，只要它身上的无限性或由于它（无形式的对象）的机缘——无限性被表象出来，而同时又设想它是一个完整体的话。"（Ibid., p.82.）（参阅宗白华的译文，同上，第83页。）

传导作用的要么是完全禁欲主义的和顽固不化的概念分析，要么是对存在于艺术对象本身中的无意识的认识。另一方面，鉴赏家式的观众（spectator-connoisseur），也就是对艺术“有感觉”的那类人，并不理解或懂得艺术。类似这样的欣赏是模糊的和不确定的，因此他必然会错过有关艺术作品的重要的东西，也就是作品的真实可信性（authenticity/Verbindlichkeit）。只有当美学能与经验主义的实在保持其距离时，它才具有意义；这样，美学便能通过其无窗口的思想进入到其对立面的内容中去。这种从内部来讨论艺术的美学是同样真实可信的，因为它是从创造性艺术家的角度来评价艺术的；然而，这样的证据是罕见的。首先，我们万万不能将它们与表现艺术家人格的感情抒发混为一谈。这些东西至多不过是特定对象如何冲击主体经验的记载而已。遗憾的是，这些证据经常毁于社会强加给艺术与艺术家的那种朴素的标准（the standard of naivete）。有些艺术家执意墨守他们作为工匠或手艺人（craftsmen）的自我形象，避免所有超过工艺水平的美学意义上的自我解释，而其他人则提出一些即席性的浅薄的理论。假如各种大量的工艺知识（Handwerkslehren）以牺牲美学为代价得到宣扬的话，那么，这样的关注即便对形而上学表示同情，最终也会落得实证主义的结果。从回旋曲式遭到淘汰的角度来看，有关如何巧妙组合回旋曲的忠告是毫无用处的。所以，工艺知识倘若不只是因循守旧的实际经验的汇集，那么，它就会超越自身、进而成为哲学思想。除此之外，这些工艺法则通常还在各朦胧的世界观中寻求支持。继这些唯心主义体系衰落之后，人为地去复苏作为哲学一分支的美学便无任何意义。对一种未来的美学来说，一个有效的、尽管是困难的方法有可能是以生产为导向的经验与哲理性的反思这两者的良好结合。这样一种美学将会超越艺术作品现象学（a phenomenology of art works）这一层次，从而将它与概念化的中介联系在一起。

相形之下，一直被称之为经验主义美学的东西的确没有多

大的指望。尽管这种美学可以被看作经验主义描述和普通美学规范分类的产物，但这些抽象观念十分贫乏、毫无意义。无论怎样，它们将会大大逊色于各类实质性的和透彻的思辩体系。如果应用于当今的艺术实践，这些经验主义美学的抽象观念并不比已往任何时代的艺术理想更有价值。美学诸问题通常可以归结于此：特定艺术作品中的客观精神是真的吗？经验主义将这个问题视为迷信，因而回避这一问题。它把艺术作品当成一组组漫射刺激物（clusters of diffusestimuli），把所有关于艺术作品或许是自在物的陈说一概斥之为纯然的投射结果（mere-pro jections）。经验主义声称，只有对艺术作出的主观反应才是看得见的，可衡量的和可推广的。这种方法完全错过了美学的真正对象，取而代之的则是对本属于文化产业领域的前美学现象的关注。经验主义非但没有从一种据说是具有更大科学性的角度去努力批判黑格尔的成就，反而依照庸俗的遵奉主义时尚将黑格尔完全置之脑后。唯有约翰·杜威（John Dewey）属于例外，这是一位真正获得解放的思想家。在他看来，经验主义与艺术一直毫无关系，可一旦艺术成为与经验主义游戏规则不符的“诗意”（poetic）认识的陈列室时，那就另当别论了。难怪经验主义不重视艺术，因为艺术在本性上拒绝服从那些游戏规则；艺术是个不与经验主义存在（empirical being）共同扩张的存在物（existent）。艺术的一个本质要素是这种非事实性（non-facticity），藉此，艺术超越了经验主义衡量万物的尺度，① 而美学不管自身如何也要对此进行反思。

① Donald Brinkmann, Natur und Kunst. Zur Phanomenologie des asthetischen Gegenstandes (Zurich 1938), passim.

2. 朴素的变化作用

美学的上述客观难题因遭到主观方面的抵制而得到和解。许许多多的人完全把美学视为多余的东西。他们不想触及美学，因为为此费心会干扰他们的周末娱乐，这正是艺术在他们眼里的至高成就或功能所在：此乃在资本主义制度下对日常生活的一种理解。尽管这种抵制美学的作法总的说来对艺术是有害的，但也的确表现出某种与艺术本质密切相关的东西，即：艺术对进步合理的一体化社会中受压制和受支配事物表示关切。遗憾的是，那种社会将抵制性的艺术同化和习俗化了，结果将其托管给一个非理性保护区，在那里严禁反思介入。这一点同艺术本身当属视觉领域的观念颇得益彰，该观念得到人们的广泛接受，实际是一个被删改过的美学定理。艺术不应当如此。艺术完全属于概念领域。否定了这一点，人们就会把艺术中直观形象（Anschauung）的有效的（尽管是有问题的）首要性与一揽子告诫混为一体，从而不再思索艺术，因为伟大的艺术家们毕竟也不思索艺术。

这种心态所产生的一个结果便是宣扬一种多愁善感的朴素概念。在纯情感（该术语出现在一位最著名的新康德主义者所著的美学书目中[①]）的领域里，任何暗示逻辑性的东西均为禁忌。这里正被人忽视的东西一方面是艺术作品中内在连贯性的契机（moment of inner-consistensy），另一方面则是这种连贯性与一般逻辑和因果关系是何种联系。这些问题需要审美哲学

① 这里暗指克亨（Hermann Cohen）的《纯情感美学》（Ashetik des reinen Gefuhls, 1912）。——英译者注

介入。[1] 不论怎样，情感得到具体化，并且走向其反面。艺术实际上重新成为这个世界，在同一程度上既与其相似又与其有别。在这个国家干预主义的文化产业时代，对美学采取一种天真朴素的态度具有不同以前的功能。精神的高贵单纯（noble simplicty of spirit）已成为推销艺术的标语，而这种单纯在德国古典主义时期曾是得到高度评价的艺术作品特性。这是为了打消对艺术持朴素态度的消费者的疑虑，也是为了防止他对自己偶然碰到的东西到底为何物提出太多的疑问，那东西就像药片的外壳一样包装精美、味道可口。不久以前的那种高贵的单纯已经成为今日消费者的轻信思想，从而使他有幸能够毫不反悔地购买那种文化产业生产出的垃圾，这种垃圾是他即便想要避开也无法避开的东西。一旦朴素僵化为一种立场观点，那就不再作为朴素而存在了。

同艺术结成的那种真诚的经验关系依然存在，譬如，存在于人们能够建立起作为消费品的艺术可得到免疫的地方，以及深刻理解何为艺术作品的地方。今天，这种东西在那些与艺术相关的人们中间已所剩无几。他们其中也包括那些所谓的具有创造性的艺术家。艺术家们一再受到诱惑，他们回避艺术的要求，迎合亚艺术（sub-artistic）的东西，即便他们的方法程序极为老练世故、精致微妙。缺乏真正的教育应对这种现象负责。艺术家们的朴素风格现在采取了一种天真朴素的、与文化产业要求相对的顺从适应（pliability）的形式。朴素从来就不是艺术家身上的一种天赋（natural predisposition）。它总是与墨守成规和未经审问就接受某个给定的社会有着牢固的联系。换言之，遵从社会形式在某种意义上是艺术家朴素行为的模式。朴素是对是错，取决于个体是否遵守或抵制这些形式。生活揭示给人类的所有方面的直接性已经成为思想意识。朴素的

---

① 参阅 Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, in Samtliche Werke, ed. W. von Lohneysen (Darmstadt 1961), vol. 2, pp. 521ff.

这一结局便使它走向其反面，成为对具体化了的世界作出的一种有意无意的条件反射。当艺术生产坚决反对僵化的生活时，它才是真正朴素的。若按照传统标准来衡量，这样的艺术据说缺乏朴素性。事实上，它的确包含着朴素的东西，诚如艺术的行为模式也包含着幼稚的反抗因素，以及天真地对抗现实原则和社会价值观念的因素。这一朴素观念相对于那个普遍接受的朴素观念。黑格尔同卡尔·古斯塔夫·约希曼（Karl Gustav Jochmann），尤其是后者，均意识到这一点，只是他们俩人在其古典主义偏爱的左右下得出艺术消亡的预言。艺术中的朴素与内省因素总是相互依存的，超过资本主义出现时那种怀旧观点所乐意承认的程度。黑格尔身后的艺术史已经证明他那早熟的美学末世学（premature aesthetic eschatology）确是何等的错误。黑格尔的失误在于依然迷信传统的朴素理想（conventional idea of naivete）。

今天，众所周知，即使像莫扎特这样的资产阶级美学的宠儿，这位最为长久的神童梦游者，也远比这句讽刺话所暗示的情况深沉好思。这一点表露在他同其父的通讯中。这种反思特征显现在素材之中，而不是像抽象概念那样悬浮于素材之上。可以说，另一位纯直觉的偶像拉斐尔（Raphael）的情况也是一样。反思作为一个客观的先决条件，也包含在拉斐尔的作品中，只要考察一下几何关系在绘画构图中所起的作用就能看到这一点。非反思艺术（non-reflective）是反思时代的一种回顾过去的奇思怪想。有史以来，理论思考与科学洞识是同艺术融为一体的，而且经常发生在艺术之前，并对其产生指导作用。自不待言，没有一位知名的艺术家能够回避这些东西。让我们在此回顾一下皮埃罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero Della Francesca）对空间透视法的发现，或者回想一下弗罗伦萨卡默罗塔学派（the Florentine Camerata）那些兴起歌剧的美学思辩吧。歌剧代表一种当时流行的、具有朴素韵味的形式的范例。

但歌剧实际上源自理论，实属发明。[1]我们不妨另举一例。在17世纪，只有在引进了平均律调音（egual-temperament-tuning）之后，五度和音的变调才是可能的，从而能使巴赫谱写出他的主要钢琴曲，其标题则是一种拐弯抹角的致谢方式。后来到了19世纪，印象画派也是依靠对有关视网膜及其功能的科学资料所作的正确解释。不管怎样，附带指出下列事实具有重要意义，那就是这些理论反思因素以原本形式进入艺术；它们大多在该过程中已被改变——其结果往往表示艺术家们主要误解了他们从科学引进的那些概念和理论（电子音乐及其与物理学的关联便是最近的样本）。诸如此类的误解几乎无损于源自理性的那些生产冲动的有效性（validity）。[2]印象派画家的生理学知识与他们大都市的经验（无论是批评性的还是非批评性的经验）及其画作的动态力量是相当一致的。他们或许一直想要在具体化中寻求一种内在的动态力量来抵制具体化，这在大都市生活中是显而易见的。

总之，科学定理在艺术中起着一种无意识动因的作用(the role of anunconscious agency)，这在19世纪尤其如此。人们可根据基本的理性来阐明这种影响，因为理性是科学和艺术共有的东西，它在这两个领域中显现着自身。这样一来，虽然科学定理在艺术史上趋于衰落，但它们的确对艺术实践具有一定影响，这并不是说借助这些定理便可对艺术作出充分的解释。这一点对接受艺术具有暗示意义，即：真正充分的接受要比所接受的作品更富有反思能力。由于远远不具备直觉理解的特权，那么，不懂得或不明白他所见所闻的人也就完全不会有所见闻。在某种认知层次（some hierarchy of cognition）中，意识并非位于感性知觉上面的几个层次之中。更确切地说，意

---

① 参阅 Hanns Gutman, 'Literaten haben die Oper erfunden', in Anbruch, vol.11 (1929), pp.256ff.

② 将'Eintrag'（登记）改为'Abtrag'（损害）。——英译者注

识与感性知觉是审美经验的相互依赖的契机。任何一件艺术作品也不是将一层置于另一层之上的安排结果；只是在文化产业及其具体化意识的背景条件下，这种误解才变得根深蒂固。我们不妨以复杂的和广泛的音乐为例。在音乐里，我们发现初步感觉与反思意识之间的界限是怎样经常变换的。通常，对一飞逝的乐段之含义的欣赏，有赖于人们对这一乐段在那个显然缺席的整体中所占地位和有何功能的认识了解。据说，直接体验反而有赖于纯直接性这一契机。由此说来，朴素归根结底是审美接受（aesthetic reception）的目标与终点，而从来不是其起源或发端。

3. 传统美学与现代艺术的不相容性

现在，再回头看看人们对美学的兴趣为何减少这个问题。我认为这种淡漠现象虽然源自美学作为一门学科所固有的诸多问题，但是其主要原因在于审美对象、也就是艺术中的种种变化。美学，或者说这个被遗弃的东西，似乎默认艺术的生存并不成问题。因此，对于这种美学来讲，主要的问题是艺术如何生存，而不是艺术将会生存。这一观点在今天没有多少可信性。美学不再会依赖作为一个事实的艺术。倘若艺术依然忠实于其概念的话，那它肯定会演化为反艺术（anti-art），或者说，它肯定会促发一种自我怀疑感，这感觉源于艺术的继续存在与人类各种灾难之间的道德鸿沟，以及过去和未来之间的道德鸿沟。传统美学无视这些道德上的顾忌。由于这些顾忌是艺术本身的组成部分，因此肯定会使它们成为美学的组成部分。

在黑格尔那里，哲学美学在其顶峰时期曾经发出艺术终结的预言。此后，这一论点遭到美学哲学家的冷遇，结果是艺术自身的发展直截了当地证实了这一论点。艺术不可能依然如故。即使艺术会在未来全新的社会中继续存在下去，那它的实

体与功能都将会完全有别于过去。现代艺术意识恰恰不相信那种在主题思想与风格上充满意识形态的所有外部标志的美学。从传统美学的角度来看，据说艺术所具有的那种坚实的基础总是令人怀疑，但从来没有达到当今这种程度；目前在文化产业的庇护下，艺术与意识形态正成为同样一种东西。有关艺术是否可能和如何可能这个一度显得激进的问题，需要得到刻不容缓的和切题的重新阐述；就是说，今日艺术的那些具体的可能性到底是什么？

从一方面看，对艺术的不满表露在社会意识落后于现代艺术的状况中。从另一方面看，那种不满影响到艺术自身的本质，其中包括最进步的艺术产品。艺术作出的反应就是在自我否定中寻求庇护，希望能死里逃生。通过考察那些具有尖刻带刺的有线装置的现代戏剧演出或制作，我们便可证实这一点。正是这类装置摧毁了古老的包括道具、西洋景和服饰的戏剧观。纯粹的模仿冲动——也就是重新找到那个消逝了的世界乐园（the bliss of a world）的努力——总是赋予艺术以活力，同时维系着其冲动本身与反神话的艺术成分之间的一种张力状态，这种张力在当前完全注重工具理性的体制下发展到了无可复加、难以容忍的程度。人们怀疑艺术与乐园都充满幼稚色彩，这是有道理的。然而，害怕这种幼稚甚至要比幼稚本身更为退化，因为它会使个体无法识别理性的合法性。自我保护的动态原则，假如没有被奉为神明的话，最终会自行导向作为一种理性的乐园境界。这便是人们为艺术所能提出的最雄辩的实例。

在继普鲁斯特之后的当代小说中，反对作家无所不在的虚构作法形成了艺术中自我不满的气氛，即便这里依然存在一种在社会意义上违反常情的审美幻象，尽管那幻象只是在畅销书单上加有一个特别的红标题（"虚构"）而已。音乐的情况也是一样。现代音乐竭力想取消本雅明所谓的艺术韵味（the aura of art）——本雅明多少有点骑士风度，他认为艺术韵味是技

术生产时代之前所有艺术的一种属性。就音乐而论，韵味是一种魅力，不管音乐的特性如何，举凡在乐调独特之处都会产生这种魅力。这也包括反音乐（anti-music）。类似这样一些例子表明，艺术具有某些诸如像虚构与韵味之类的特征；这些特征非但不能简单地抛弃或戒除，反而与艺术的本质有着密不可分的联系。不管怎样，越是强迫艺术对其程序采取一种反思的态度（这与导致一种抗毒素的有机体没有什么两样），艺术就越会阻碍或抵制来自局外人的那种装模作样的干扰，这类人可能只想居高临下地强求"心智健全"（sanity）。

当今的美学已陷入困境，它不能从理论上弄清艺术目前的情境到底有何意义；该情境是这样的：艺术一方面与其基本概念背道而驰，但与此同时它若没有这些概念又无法让人理解。美学就像一般的理论学说那样，如果没有一种共相或普遍性因素则是无法理解的。这对美学构成这样一种诱惑：它所要强调突出的恰恰是那些一直遭到真正的现代艺术攻击的变量。美学所用的表现形式是狭义的思想史方法（narrow-minded history-of-idea-approach），该方法凭借其令人可想而知的努力想要把新的事物还原成某种旧的和熟悉的东西，譬如把超现实主义化为个人惯用的表现手法。与此相关的便是哲学美学中对如何评判艺术的抽象规定（abstract prescriptions）的嗜好或偏爱。所有这一切暴露出对艺术诸现象之历史功能缺乏敏感，要知道该功能是诸艺术现象之真理性的一个指数。艺术体现着精神，这可以说是艺术中唯一不变的意义，这一陈说当然不是规定性的。实际上，那些据说是外在的规范是相当短暂而无常的，它们宣称恒定不变从历史上看已经过时。甚至连受过大学教育的教师也从心理上感到难以把公认的准则，譬如康德所说"非功利性的满足感"（disinterested satisfaction），应用于散文作品，譬如卡夫卡的小说《变形记》（Metamorphosis）和《监禁地》（The Penal Colony），因为这使读者的距离感受到强烈的震动。任何一位感受到卡夫卡作品之伟大的人都几乎得出这样的结

论：艺术概念不知怎地无法适用于他的作品。

同样地，艺术概念也不适用于那些据说是先验固定下来而且永久不变的艺术样式。例如，悲剧与喜剧的二分法一旦应用于现代戏剧就成有了问题，尽管可能在有些实例中，这种二分法即便到了今天还仍旧有用。就拿贝克特来说吧！一位学院派美学家可能会这么认为：他的剧作既非悲剧，也非喜剧，更不用说是悲喜剧了。贝克特之作品的所作所为，是要把有关那些范畴之功利效用的否定性判断推向极致。指向同一方位的便是人们感到的那种本能性犹豫（instinctive hesitation），这涉及到是否还要继续嘲笑那些喜剧样式的著名经典作品，因为这样做就意味着退化到一个粗糙和迟钝的阶段。现代艺术倾向于通过自我反思把焦点对准那些继承下来的美学范畴。同这种倾向一致的是，《等待戈多》（Godot）和《残局》（Endgame）这两部剧作——譬如在主人翁决定大笑的那一场——远非喜剧，它们可以说是两部给予作为一种艺术样式的喜剧命运以悲剧描写的剧作。舞台上那可怕怪异的笑声使观众笑不起来。同道中还有韦德金德，他所谓的重头戏（pièceàclé）相对于出版家森普利茨斯姆士（Simplizissimus）所说的“讽刺之讽刺”（satire-on-satire）。一种谬误的优越感促使大学哲学家们对艺术采取一种概要性的看法，因此不赞美任何东西，而把所有确实不同的东西归纳为那些对他们来说是十分珍贵的、永恒不变之价值的一种记忆错觉（déjàvu）或某种重新加热的大杂烩。这种态度与社会心理学上和社会习俗上的保守主义是有联系的。美学只有通过一种途径可望弄懂今日的艺术，那就是通过批评性和自我反思。

4. 艺术作品的真理性内容与拜物特征

艺术一方面有理由怀疑审美哲学远远落后于艺术自身的发

展。而另一方面，艺术又担心一种真正的新美学可能会切断艺术的那些至为重要的、已经濒临崩断的生命线。如果美学预料到艺术将同曾经确保艺术存在与实体性的形而上学一道消亡，那会怎样呢？如果艺术的幸存以形而上学的命运而定，那又会怎样呢？

的确，神学确定性（the ological certainty）的丧失已反映在困扰艺术的那种意义危机中。艺术越是公正坦率地面对普通的心态，它就越会成为无意义的东西，从而取得一种历史上合乎时宜的真理性。否则，艺术便会滑入保守主义的境地，为迎合社会的现状而提供廉价的安慰，进行粉饰现实的宣传。但与此同时，无意义的艺术，也就是不再认为自个永恒不朽的艺术，必然会失去其存在的权利。每当问到艺术的目的是什么时，我们难以作出比歌德更胜一筹的回答；歌德认为，艺术的目的是在荒诞的渣滓中（dregs of absurdity）。这些渣滓正在浮现出来，因而背叛了艺术。随着艺术不可避免地发展成为一种盲目的自在目的（a blind end in itself），它也会演变为一种盲目的拜物现象（a fetishistic phenomenon），也就是艺术的原来面目。这一退化将艺术的非真理性暴露无遗：在艺术的意义及其客观真理性内容还未分解之前，艺术便成为一种集体的心理错觉（collective psychological delusion）。倘若心理分析比其本身更连贯一致的话，那么它将不得不要求废除艺术（不管怎样，在这理疗上是有可能发生的事）。唯有在处理升华作用这一心理经济学的机制过程中，心理分析才否认艺术具有一种真理性内容。这样一来所剩下的便是艺术即欺诈和虚伪这一观念了。我们以为，无论艺术会是多么的虚假，但它若无上面提到的拜物主义那是不可想象的。艺术作品的品质在很大程度上取决于它们的拜物主义程度，或者说，取决于生产过程对其人工制品所表示的崇拜程度。在这种拜物主义态度作用下，突出的是严肃性，而不是人们从艺术创作中得到的快感。正是这种拜物主义思想，也就是艺术作品对现实（艺术作品是这种现实的

一部分）的盲目性，使得艺术作品能够打破现实原则的魔力而成为一种精神实体。

5. 对美学的迫切需要

说来道去，美学从目前看非但没有废退过时，反而是必不可少的、合乎时宜的。对一种因设定规范而使艺术或许感到更有寄托、更为安全的美学来讲，艺术是毫无用处的。艺术所需要的是一种能够引发那类反思的美学，对于这类反思，艺术本身是无法处理、难以统辖的。现代艺术家们随意使用类似"素材"、"形式"与"创作"这样一些术语。令人遗憾的是，这些术语均已成为陈词滥调；而美学应当发挥的实际功能之一，就是要艺术家们丢掉这些陈腐的辞令。在更深的层次上，美学就得对艺术作品的无止境性（open-endedness）作出反应。由于艺术作品不是没有时间性的，也不是完全一样的，而是经常变动和发展的，所以它们呼唤着诸如评论和批判这样一些脑力劳动。这类劳动是艺术生成的中介（medium of becoming）。然而，这些精神形态依然是虚弱的和病态的，除非它们能够发现艺术作品的真理性内容。要想取得这一成就，这类脑力劳动务必从评论进而转化为美学。唯有哲学才能发现那种真理性内容，艺术和美学为了共同的利益在此会聚一起。在实现这一目标的过程中，哲学并非从事那种以外在方式来应用或实施哲学信条的活动，而是以内在的方式对艺术作品进行反思。决不能把艺术作品的真理性内容同其创作者或某个理论家灌注于其中的哲理性内容混为一谈。可以论证，这两种东西在大约200年里从来就不是同一的。[①] 同样地，决不能把美学同文献学

① 参阅 T.W.Adorno, 'Parataxis: Zur spaten Lyrik Holderlins', in Noten zur Literatur III (Frankfurt 1966), p.161.

(philology) 混为一谈；无论文献学在其他某些方面会是多么的重要，但它声称自个能够发现艺术的真理性内容是同样令人怀疑的。

在一个当代艺术与传统美学发生冲突的时代，迫切需要一种恰当的艺术哲学理论将毁灭了的范畴概念化为处于明确否定过程中的转变范畴——这是对尼采之言的义释或变相说法。现代美学只能采用一种形式，那就是要对传统美学范畴实行合理的和具体的消解（concrete dissolution)。如此一来，它会从这些范畴中释放出一种新的真理性内容。艺术家们应当不断地反思其所作所为，这尽管是件好事，但是他们的反思也常常会随兴所止、不够深刻，甚至带有外行的味道；他们习惯求助于特定的假设（adhochypotheses)，并且将其偷懒的作法合理化，或者发表一些有关他们想要取得但从未取得之成就的声明，一些含糊其辞的意识形态上的声明。诸如此类的沉思冥想是无法取代美学思想的。

当今没有一位艺术家会幼稚到如此地步，即完全沉湎于现代艺术那以技术为重的作法。这种以技术为重的作法将会把目的（即艺术作品）倒卖成它的生产手段与方法，这便映现出崇拜手段的不良社会倾向——即为生产而生产、为充分就业等等——因为对人类来说，合理的社会安置这一目标似乎是可望而不可及的。虽然美学在哲学中已失去其感染力，但进步的艺术家们更加觉得需要美学。我们不妨以布莱兹（Pierre Boulez）为例。他并不正视千篇一律的规范美学（normative aesthetics），而是呼吁一种历史哲学的艺术理论（historico-philosophical theory of art)。他的审美导向（orientation esthetigue）可借用艺术家批评性自我反思予以最好的解释说明。在一个时期，当艺术的朴素风格无法弥补地丧失之后（黑格尔曾认识到这一点），艺术就必须体现反思，就得提炼纯化到不再是凌驾于艺术之上的外在或异己的思想过程的程度。这便是当今美学理所当然的归宿。布莱兹式的方法要领在于一种对诸多前卫派艺术

家之观点的失望感；在如何使他们自己的作品成为艺术的组成部分这一问题上，前卫派艺术家们提出不少技巧上的论说和指示。布莱兹与他们的观点不同。他正确地论证说：无论一位艺术家想要做事的方式是多么先进，那并非什么重要的东西，而他所作所为的实际结果才是关键所在。[①] 布莱兹也认识到，从创作过程来看，艺术要理解历史发展阶段，转过来又调节我们与过去相对立的导向，最后这种理解又直接意味着艺术家的日常工作。布莱兹弃绝专长与美学之间的分离作法，但勋伯格依然执意坚持这种作法——或许有其并非完全不妥的理由——因为，这对他那一代人以及鲍豪斯装饰艺术家们来说是颇为珍重的东西。勋伯格在他所著的《和声学理论》（Harmonielehre）一书中，之所以能坚持专长与美学之间的二元论，正是因为他将自个完全局限于陈旧过时的表现手段，也就是调式之中。倘若他讨论过自己用过的表现手段，那他就会被迫从事审美的反思活动，因为他欠缺一套做事的明确法则，一套能传授给他人的法则。审美反思是对难免老化的现代主义过程的适当反应，它今日表现在技巧作品之张力的消失之中。这种消失是技巧手段所无法抵消的，尽管在事实上借助技巧的批评总是在一定意义上超越了技巧。

目前，具有深远意义的现代艺术在一个只能容忍它的社会里已经完全不重要了。这一情境影响到艺术本身，结果使其带上麻木不仁的标记：令人不安的是，艺术要么能别具一格，要么不能存在下去。最近，那些判断艺术质量的技巧准则丝毫没有鉴别能力；人们为了在这些问题上作出判断，就有可能重新起用那个被推翻了的趣味概念。许多现代作品干脆公然蔑视有关它们孰优孰劣的问题。诚如布莱兹所指出的那样，现代作品的完美绝伦与否取决于它们与文化产业的抽象对立，而不是其

---

① Pierre Boulez, 'Necessite d' une orientation esthetique', in M. Horkheimer (ed.), Zeugnissee: T. W. Adorno zum 60. Geburtstag (Frankfurt 1963), pp. 334ff.

内容或者艺术家阐明这种对立的能力。结果，任何关于某物多好或多糟的定论，并非取决于艺术家，而是取决于一种美学；这种美学十分精通最先进的艺术发展情况，并在反思能力上也胜其一筹。这样一种美学必须放弃趣味这个概念，否则艺术的真理性要求将会蒙受耻辱、死留骂名。已往美学的严重弊病之一就是以主观的趣味判断（subjective judgment of taste）为开端，因此出卖了艺术对真理性的要求权。只有极少数哲学家将此要求看得很重，同时突出强调与愉悦性或实用性游戏相对立的艺术的重要意义。这其中就有黑格尔。同样地，黑格尔在正确抨击趣味之偶然性（contingency of taste）的同时，还不能彻底摆脱趣味，因此，在他的《美学》（Aesthetics）论著中，趣味问题在实质性的分析里依然占有一定分量。在康德那里，他企图抓住审美客观性与诸趣味判断之间的悖论关系，这种尝试令人赞叹。康德在对趣味契机进行审美分析的同时，他认为趣味在潜在意义上是客观的，尽管是非概念的。如此一来，他强调指出坚持理论化所面临的那种唯名论的威胁——一种单靠意志行为无法杜绝的威胁，同时还强调指出导致这种理论化超越自身的那些契机。康德的一系列思想在表面上似乎对客体视而不见，实则阐述了现代艺术最深层的各种冲动，这一切发生在现代艺术尚未问世的150年前。这是一种在无止境性和无安全感的框架中探寻客观性的艺术。在康德学派和黑格尔学派的理论学说里，有些东西亟待二次反思（second reflection）。现代哲学美学应当视其为一种挑战，因为否定传统美学其中就意味着赋予传统以应有的权利。

6. 美学作为形而上学的庇护所

美学最深层的二难抉择困境似乎如此：既不能从形而上（即借助概念）、也不能从形而下（即借助纯经验）的角度将其

聚结为一体。在此情境中，辩证哲学的一个信条理应有助于此。该信条认为事实与概念并非截然对立的，而是互为中介的。美学务必将这一洞识据为已有，加以利用。倘若美学想要避免两种东西——一方面是违背艺术的假设规定之极端，另一方面是依据经验的无关紧要的分类——那它就必须是辩证的。一般说来，人们可把辩证法界定为克服演绎与归纳法之间的裂痕或分歧的一种努力，在将抽象概念具体化了的思想中，这种裂痕是普遍存在的。[①] 鉴于美学务必设法同艺术的发展并驾齐驱，所以它万万不能落后于哲学的进步。

黑格尔的美学，犹如他的历史哲学和其他大量分析研究，均未实施他在其主要著作中所阐述的辩证法概念，尽管其中包含着许多卓有价值的洞识。在他死后想要弥补这一点是不可能的。这对设定一种精神形而上学（a metaphysics of spirit）的现代辩证美学来讲毕竟没有什么意义，黑格尔与费希特都曾有过这样的尝试，均想伪造出特殊或殊相（即归纳法的发端）与一般或共相（即演绎法的起点）之间的统一。我们难以复活美学中某些在哲学领域已经退败的东西。在此关联中，康德的学说之所以在今日或许更有参考价值，是因为它力图把对必然性的认识与认为这种必然性是潜在的观念一并整合在美学之中。似乎可以说，美学的进展是盲目的，是在黑暗中摸索，但却受其对象中某种宿定论的引导。假如美学想保持自个相关地位的话，这正是美学所要解开的难题。艺术现在是——或者过去是、直到最近也是——形而上学总想成为的东西。这两者均追求同一目标；不同的是，艺术是在现象性（phenomenality）与幻象的背景下追求这一目标，可形而上学则是在没有任何幻象的情况下追求这一目标。谢林在把艺术等同为哲学的研究原则

① 德国唯心主义哲学中最早出现的辩证思维的线索是专门批判这一双对立面的，比如费希特的“科学理论先导”一文。参阅 Fichte, Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre (Darmstadt 1962), p.31.

(the organon of philosophy) 时，曾意外地道出了其他唯心论者为了自我保存而一贯否认的东西。难怪谢林不像黑格尔那样不遗余力地追求具有同一性的理论学说。最终是齐克果发掘出黑格尔哲学的美学本质，齐氏将其描述为一种巨大的仿佛 (a gigantic as-if) 现象。① 艺术委实是一种经验意义上的存在物，它确定自个为精神。唯心主义声称所有超美学的实在 (extra-aesthetic reality) 也是如此。但这只是一个断言。对艺术来说不光是那些。艺术的精神本质遭到一个愚蠢的陈词滥调的歪曲，说什么艺术家们都是唯心论者（或者是群傻瓜，假如他们绝对忠于其事业的话）。艺术作品生成于心理过程，此外，它们在客观上是精神性的。倘若不是的话，我们就无法在原则上将艺术作品与食品饮料区别开来。

当代苏联美学对形式律之要义与社会现实间的假定关联的争论完全是固执己见，是错误的；它一方面把前者视为精神性的，另一方面又从基本上是唯心论的观点来看待后者。事实上，这两者不是一回事，并不彼此暗示。唯有通过精神，艺术才能确立自身与经验现实的相对性，才会毅然而然地否定现状。同样，若无这一精神的契机——一种艺术无法一劳永逸地牢牢把握的契机，就不可能辩证地理解或领悟艺术。无论艺术作品会在多大程度上显现为单纯的现象，它们都的确再现出精神与非精神 (non-spirit) 之间在一种过程中的具体化的要点。这标志着我同黑格尔美学所保持的距离。在黑氏的美学中，艺术作品的客观性是指其他者性 (its otherness) 和同一性中的精神的真理性。在黑格尔看来，精神（包括艺术精神）等同于总体 (totality)。相形之下，我个人以为，在唯心主义于极为综合的形态中衰落之后，精神只不过是艺术作品之他者中的一

① 齐克果的解释的真理性可以联系黑格尔的《逻辑学》(Science of Logic) 详细地揭示出来。参阅 T.W.Adorno, Drei Studien zu Hegel, 3rd ed. (Frankfurt 1969), pp.138ff. and p.155.

个契机罢了。要知道，精神使艺术作品成为它们那副样子，也就是说成为艺术，倘若没有其对立面，精神也永远不会出现。而且精神也并不吞没其对立面。同样地，在艺术史上几乎没有完全取得精神与非精神之同一性的先例。艺术作品中的精神必然是不纯粹的。那些为数寥寥、似乎取得完满同一性（perfect identity）的例外作品，并不属于最最伟大的艺术作品之列。

在艺术中，精神的那个对立面绝非内含于材料与对象里的自然特质（natural quality）之中；它们双方仅仅表现出艺术中的有限价值。确切地说，精神的对立面包含在作品自身之中。虽然作品的材料从历史和社会意义上看已经给定（连同处理事情的艺术途径），但它们依然要求有一个异质性的、非精神性的契机，借以抵制统一过程，要不然它们的整一性将会成为付出极大代价打败弱敌而取得的胜利。这种审美推理活动与艺术史相吻合，因为在艺术史上，不和谐音借助不可压抑的力量处于显著的地位，直到不和谐音与和谐音之间的差别被彻底消除为止。这样，艺术便分担着一种困扰，一种艺术依据其生产过程的整一性有助于阐明而非缓减的困扰。

黑格尔的美学大大地超过了其先辈们的形式美学（formal aesthetics）。尽管黑格尔的美学具有和谐论特征——其中心主旨在于信奉理念的感性显现，但它把艺术同人类的需求意识相提并论。认为只要这些需求持续下去，那么艺术也将持续下去。对艺术的生存来讲这是一个强有力的论说；富有悖论意义的是：这一论说竟出自也曾预言艺术会终结的同一个人之口。需求自身是缄默无语的，故有赖于艺术来表现它们的存在。若说精神是艺术作品的内在契机，那就意味着艺术与创造艺术作品的主体心灵并非是对抗性的，或者说艺术与各个时代的集体心灵并非是对抗性的。美学的首要任务就是要确定个体艺术作品的精神实质；为此，美学不可求助于某个现成的、从哲学中提取出来的精神概念。常识是更好的向导。它会不费周折地发现艺术作品的精神不同于其作者有意识灌注给作品的那种“精

神"；会发现艺术材料的耐力及其内在要求在构建艺术作品方面具有工具价值；会发现目前的模式与程序具有我们可称之为客观的（并非黑格尔所说的那种客观）精神的基本力量；还会发现向主体精神的还原过程是多此一举的和不可能的。这将使得有关艺术作品精神的问题从天才的层次上转到真理性的层次上。

物质与劳动间的相互关系，诚如黑格尔在分析地主与佃农间的辩证关系时所指出的那样，在艺术中有着同样的比喻性关系。从历史上看，其《精神现象学》（Phenomenology）中的那一章节幻想出封建主义时代的情境。艺术是如此古老，其自身的生存是不确定的。艺术与美学真有生存的权利吗？当今的新隐世者们（neo-troglodytes）似乎对这里所涉及到的事情有着高出一筹的感知，胜过那些幼稚单纯的、对艺术前景坚信不移的文化卫道士们。

7. 审美经验作为一种客观知性形式

美学理论在谨防先验构建与日益抽象化的同时，具有证明自身根基的审美对象的经验。审美对象不仅仅是一个外在认识的对象。它需要在抽象或别的层次上得到解释性知解或领悟(intepretive understanding)。

在哲学里，类似知性（Verstehen）与移情作用（empathy）这样的概念［狄尔泰（Dilthcy）及其学派就是使用这类概念的］，已经引起人们很大的怀疑。因此，像我这样一方面摈弃这些哲学定理，一方面又为艺术中的知性（当作理解或领悟艺术作品之客观性的一种方法）进行辩护的作法似乎是相互矛盾的。有一件事务必马上得到承认，那就是：倘若认知是通过积累的途径进行的，那它在美学中便占有首要的地位。我们或许可以采取独断的方式，将经验中这一积累过程的起点固定

下来。经验是先于审美升华的。它与一般活灵活现的感性认识密切相关，但不同的是，经验本身与感性认识的直接性拉开了距离。如此一来，经验就面临着经常存在的那种重新堕入简单感性认识范畴的危险，该情境犹如一位未受教育的人在叙述自己看过的一场话剧或电影的情节时，常使用现在时态而非过去时态。[①]在另一方面，这类复归为直接性的现象如果不靠别的什么东西得以完成的话，那对于审美经验来讲既是必要的，也是无效的。将直接性实体化等于错过或漏掉直接性，就是说，错过了艺术作品被迫提出的直接存在的要求。那种将自身与艺术作品等同的、认为艺术是经验生活之组成部分的态度（即美学中的主观主义标志），是前艺术的（pre-artistic）和十分谬误的态度。它以非概念的方式试图接近或探讨艺术作品，但却依然囿于趣味或鉴赏力的范围之中（ambit of taste），而且如同其对立的态度那样，在相同的程度上歪曲艺术的本体内容(substance of art)；这种对立的态度给艺术作品通常贴上现成的哲学标签，就好像它们只不过是某种概念性事物的样本似的。上述第一种态度或方法在无动于衷的艺术作品面前失败了，而第二种方法则由于自身冷酷无情而碰壁。寻求认同感的敏感者的软弱性，如同否认自己具有专门接受真实思想之契机的奇思怪想者的冷酷性一样，都不能胜任真正的审美经验。前艺术经验基于心理投射（projection)。[②]相形之下，真正的审美经验，是为了主体及其先验地位起见而发生的一场抵抗主体的活动。真正的审美经验要求观众一方进行自我克制（self-abnegation)，要求一种对艺术作品所言和未言的东西做出有意识的反应的能力。这首先要在观众与对象之间保持一定距离——康

① 将‘das Perfektum...anstelle des Prasens’改为‘das Prasens verwenden anstelle des Perfektums’。——英译者注

② M.Horkheimer and T.W.Adorno, Dialectic of Enlightenment (New York 1972), pp.187-200.

德所说的那个对艺术进行无所为而为的凝神观照的概念就暗示着这种距离。与此相对立的便是那种市侩主义的观点，持此观点者与艺术的关系取决于他是否能将自个置于表演者（譬如戏剧早表演者）的位置上。文化产业无情地剥削和强化着这一特定的心理机制。审美经验与其对象若即若离；对艺术来讲，最糟糕的东西就是盲目的热情。审美经验——这一思想是叔本华早已熟悉的东西——超越着愚笨莽撞的自我保存的魔力，从而成为一种新的意识阶段的范例；在此新意识阶段，自我（the ego）不再保护自个在物质再生产框架中的特殊利益。

领悟一部小说或一出戏剧，不仅仅意味着抓住其故事情节或表演姿势，而且还包括理解演员的动机。这只是理解的第一层次，确切地说，审美理解或知性比这意味着更多的东西。[1]理解的第二层次是对作品的意向或作品试图言说的东西提出质疑。在传统美学中，这种东西被称之为作品的思想或理念(the idea of a work)。例如，在易卜生（Ibsen）的《野鸭》(Wild Duck）一剧中，罪有应得的思想作为主观上正直的一种产物。作品的意向，无论怎么说是不同于其内容的。另外，意向总是暂定的，有时未必能在作品的结构中化为现实。超出单纯意向控制范围之外的种种客观力量，决定着一种创造性动力是否能在作品中释放。在此意义上所理解的意向也不代表艺术的真理性内容。这便是理解艺术为何在本质上属于一种过程(除了这位或那位艺术家传记上的偶然性外)、为何与狄尔泰所谓的“生活经验”（lived experience）那一朦胧现象无甚关联的原因所在。这种朦胧现象假定要为我们一下子揭开所有秘密。生活经验充其量也只是导向理解对象的诸多门径之一。理解或知性在此被重新界定为通过体验作品的诸多方面而意识到其精神内容（spiritual content）的能力。这便涉及到作品与题材、

① 有相当一些描述性的、甚至分析性的专论艺术（比如音乐主旋律）的著作从未超过这第一个层次。

表象和意向的关系，也同样涉及到作品与其真假的关系，其程度足可以使这些因素依照该作品的特定逻辑得以区别。在审美经验未遇到真假之间的抉择之前，或者在此先从更为基本的层次上看，未遇到正误之间的抉择之前，艺术作品就不会得到充分的理解。批评或评论并非是附加在审美经验上的外在因素，而是内在于审美经验之中。领悟一件作为真理性复合体的艺术作品（work of art as a complex of truth）需要承认它也是不真实的：没有一件艺术作品能逃脱它同非真实的共谋关系，也就是同外界非真实的共谋关系（complicity with untruth, the untruth of the world outside）。

美学必须以真理性为目标，否则就会被贬得一无是处、一文不值，或者更糟，即被贬为一种烹饪观。由于真理性属于艺术作品的本质特性，因此艺术作品具有认知意义，故不应当让非理性任意摆布，此间有些人误解了某些庄严和高尚的东西。对艺术作品的认知之所以可能，是因为作品的构造（makeup）是可以认知的。自不待言，这一认知形态有别于对自然对象的理性认知。艺术经验同样具有悖论的特点，因为它活动在这样一种媒介里，即：这其中所包含的晦涩难懂的东西被显现成世界上似乎最自然而然的和不言而喻的东西。这便是富有创造性的艺术家的媒介。这也正是艺术家的理论经常显得简单和浅薄的客观原由。艺术哲学的职能不应当是为了解释阐明晦涩难懂的东西，不应当像思辨哲学那样几乎总是受到这方面的诱惑。相反地，为了避免歪曲艺术，艺术哲学的职能应当在于理解存留于作品中的晦涩难懂之物（the unintelligible）。

当代艺术更为迫切地提出了艺术的可理解性问题（the intelligibility of art）。理解或知性不应当被限定在主体的范围内，这样会被斥之为相对性，而应当被确立在艺术作品本身的客观构造之中。由于作品（在现代主义的庇护下）设定不可理解性作为表现（unintelligibility as expression），这便逐渐毁弃了其可理解的契机（intelligible moment），从而把传统的理解层次

模式打得粉碎。其位置则由对艺术的谜语特质进行反思取而代之。所谓的荒诞文学——一种导致许多混乱的残留范畴——继而表明理解、涵义和意向等全然不是一回事。涵义的欠缺或许正是作品的意向。这其中变化不定的隐含，取决于人们碰巧所遇到的那件荒诞派作品。类似约内斯库（Ionesco）的剧作《犀牛》（Rhinoceros），若不计人类变成犀牛这种荒诞不经的变形故事本身，那它在传统美学意义上也确有自个的思想。该思想就是这样一种观念，即：对驯服顺从的、标准化了的意识表示抵制的潜在力量，在那些被专断的主导工具理性抛在后面的团体与个体身上要比在那些被充分调整后的正常人身上表现得更为强烈。激进荒诞派的意向兴许源自一种艺术需要，一种把形而上的无意义性转化为一种完全失去意义的艺术语言的需要(顺便提及，这同萨特本人形成对照，萨特将这种形而上的内容过于直接、过于主观地注入到他的剧作之中)。在贝克特的剧作中，消极的形而上经验既影响到形式，也影响到内容。所产生的结果绝不是一件作品无法被人理解而已。颇为有趣的是，贝克特在拒绝说明他所提出的象征手法的同时，做了其所有先辈艺术家们曾经做过的事情，自己依然如故地追随着传统。形而上内容的消极性与审美内容的荒诞性是彼此关联的；但两者并非相同。形而上的否定（metaphysical negation）排除寻求任何审美形式，即那种可能招致形上肯定（metaphysical affirmation）的形式。同样地，无意义性可以成为审美的内容，可以决定审美的形式。

8. 美学理论与作品的内在分析

强调突出理解或知性（Verstehen）的艺术经验概念，对现代美学来讲是至为重要的，因为它使现代美学有别于实证主义。艺术经验也有别于目前流行的“艺术作品的内在分析”方

法。内在分析（immanent analysis）无疑标志着审美科学发展中所取得的重大进步。艺术学（science of art）的所有分支，譬如音乐学（musicology），直到采用了内在分析方法后才使它们自个从拘泥形式的愚昧状态中清醒了过来，在此之前它们追究的是所有问题的形态，而不是关乎艺术作品之结构成份的重要问题。与此同时，还出现了这样一种情况，即：内在分析法原指望能协助美学克服后者对艺术的无知，但却开始显露出实证主义的端倪。内在分析在专注面前对象时所依靠的自律（self-discipline）是危险有害的，这是因为它诱使人们冷遇或漠视艺术中所有非事实性和非经验性的东西。如此一来，对音乐母题或主旋律的分析，无论其功绩多么卓著，也往往陷入迷信之中，以为对组成部分的一味分析代表着充分的理解。实则不然。此外，这种分析方法惯于抛弃所有它并不理解的、具有非理性倾向的东西。在某种意义上，内在分析方法与没有头脑的机巧导向法（mindless craft orientation）并无多大区别，尽管后者所面临的诸多难题兴许借助更多的技术性反思（即内在意义上的反思）可望得到纠正解决。

哲学美学虽然与内在分析密切相关，但却是不同的冒险之举，其目的地非内在分析所能及。内在分析所发现的事态不得不在二次反思和强调性批评的方面予以超越，这种反思与批评力图把握艺术作品的真理性内容。由于思想观念上的狭隘所致，内在分析会窒息有关艺术的批判性社会思想。审美经验取决于艺术的矛盾情境，即：艺术既是社会的产物，又是社会中的独立力量。那些仅凭对艺术中物质一面的感知而将其扩充为一种美学的人们，带有市侩或庸俗的思想框架或心态；而那些仅看到艺术中独立的一面、并从这一事实派生出个人特权的人们，则无视于艺术的内容。内容不能成为艺术自身；要不然，艺术将会还原为一种同义反复或赘述（tautology）。只要对艺术的感知仅限于艺术，那么艺术作品就不会得到充分的感知。为了得到充分的感知，一件作品的内在组合便需要一种外在的

参照对象，该对象并非艺术的组成部分，但却以艺术为中介。

9. 审美经验的辩证法

经验之所以在美学中没有牢固的根基，其原因很简单，那就是从历史哲学的角度来看，经验的边界（borderline）是有限的。一旦跨过这一边界，经验便退化为敏感的贡品（tribute）。已往的许多艺术作品，包括诸多名作，再也无法让人们直接地体验了；所有直接体验这些作品的尝试均是徒劳的。倘若一条几何级数原理控制着历史变迁的加速度的话，那么这对艺术来讲也的确如此。艺术作品，其中有些是新近问世的作品，往往会很快地被吸引到这一过程之中。从外部来看，这些作品通常很容易使观众接近其表象；但要获得对它们的理性认识，就得毁掉这一表象。否则，它们将会像在古代艺术中一样，依然是经验所难以企及的东西。

可以体验的东西与无法体验的东西之间的分界是灵活的，间断的，动态的，通过类似性（correspondence）是容易被解除的。古代艺术只有凭借体验其非体验特性（non-experienceable quality）才能得以适当的利用。现在，经验的历史局限性迫使我们将现代艺术当成我们的起点。这本身会使过去显得更加明朗。专注于过去以便理解过去的方式在学术界属于惯例，但由于无视将我们同不可弥补之物分隔开来的距离而与过去失之交臂（的确是与过去背离）。终究说来，当艺术的社会本质未被理解时，艺术本身也无法得到理解——对那种完全退出社会的艺术来讲也是如此。[①] 其结果，由于美学领域既是必然内在的和意识形态的这一事实所包含的动态矛盾所致，审美经验

① 参阅 T.W.Adorno, 'Lyric Poetry and Society', in Telos no.20 (1974), pp.56－71.

那种据说是特有的地位便被取消了。上列矛盾驱使审美经验超越自身。如此一来，与其说审美经验趋向于对立两极间某个机械妥协点，毋宁说审美经验穿过了它的对立两极。它既保留着其哲学含义（无论经过怎样的修饰），亦保留着其社会契机。譬如，没有人能够标榜自己精通贝多芬的某部交响曲，除非他确实理解该曲中那些所谓的纯音乐事件或活动，同时还从中听到法国大革命的回声。[①] 审美经验的这两个契机是如何关联的呢？此乃研究艺术之哲学方法的难题之一。两者相关的这一事实则是无可辩驳的。

只有当经验充满思想时，它才能理解艺术现象。经验务必自行停止抵抗，这便是那种以非概念方式来同化对象的美学之所以毫无价值的原因所在。真正的艺术经验务必包含对艺术内外之间的固有对抗性的认识。仅对审美经验、审美理论和审美判断进行描述是不够的。从外部引入某些思想观念来对艺术施加影响也是不够的。经验具有本质意义，思想亦然，因为没有一件艺术作品在其直接现实意义上充分或恰如其分地表述了自身的意义，也没有一件艺术作品能够得到自体意义上的理解。每件艺术作品既是由自身的连贯逻辑塑造的产物，也是精神与社会综合体中的一个要素。这两个契机无法明确和截然分别开来。一件艺术作品如若存在内在连贯性，也就存在对外部事物的确切认识。简言之，要想知道一件作品的精神和社会地位，人们就得设法理解其内在的具体化（inner-crystallization）。除非艺术在更广和更高的意义上是真实的，否则就无真可言。相反地，除非一件作品从审美特性角度看是真实的，否则就不会有正确的意识。东欧共产主义国家所生产的拙劣文艺作品，证明它们声称已经实现了一个真正社会理想的说法是不成立的。

审美理解的模式是一种行为方式，这其中的感知过程围绕

① T.W.Adorno, Introduction to the Sociology of Music (New York 1976), ch.12.

着艺术作品运动。理解力在意识一旦试图脱离那一范围时就会受到危害。然而，机动性正是思想所要求的东西。那些仅了解艺术内情的人们不理解这一点，而那些仅从外部去审视艺术的人们则由于与其缺乏亲和关系而习于歪曲这一点。与其在这两种立场观点之间随意波动摇摆，美学还不如联系具体作品展示出其必然的相互关联。

10. 一般与特殊

资产阶级意识动辄就指控他人感觉迟钝，尤其是在他们于艺术之外采纳某种立场之际，而这种意识本身也易于采纳这类立场。切记，艺术经验一般来说绝非像官方艺术宗教所暗示的那样直截了当。对一件艺术作品的体验总要涉及到对作品氛围、也就是对它在环境中的地位与功能的体验。这一点往往会遭到朴素论的热情辨护者的否认，他们与其说是要理解这一点，毋宁说是对其搞崇拜活动。实际上，所有艺术作品，其中包括那些与世隔绝的奥妙之作，都凭借形式语言超越出其单子论的局限（monadic limits)。为了能够使人得以体验，艺术作品需要思想，无论会是多么基本的思想。事实上，艺术作品要想被人体验一番，就需要一种超越性分化（compart mentalization）的哲学态度。鉴于思想的一般性或普遍性，举凡艺术作品所需要的那种反思，便不可避免地具有某种与其相关的外在性。在各自特定的例证中，反思是否具有成果取决于它在多大程度上能够澄明作品的内部状况。在一种美学的思想中隐含着这样一个观念，即借助理论将艺术从那种它因前定的劳动分工而遭受到的僵化状态中解放出来的观念。

理解艺术作品并非有别于阐释艺术作品，或许只有在发生学方法的框架结构中会出现例外情况。就样态与内容而论，它们也非相隔有别，当然，它们也并非是同一的。理解一方面基

于对艺术的解释，另一方面基于对艺术的认识，一种非解释的、自发的认识。在此意义上，理解力超过了传统意义上的鉴赏力。解释不管情愿与否也得把新的和未知的东西还原为旧的和熟悉的东西。尽管这一还原过程会有损于艺术作品，但若没有它作品则无法幸存下去。未被领会的作品本质有赖于认同行为，有赖于将该本质还原为已知的和熟悉的东西，结果歪曲了这种本质。这表明艺术作品的生命力是相互矛盾的。唯有一种新美学可使艺术意识到这一悖论。这样，它必须承认下述事实——即：新美学不能完全彻底地免除理性手段，并且对传统美学采取了批判的态度。

美学务必继续在一般概念的媒介中运作，不用计较现代艺术根本上属于唯名论的立场，也不用理会这种立场强调特殊事物的乌托邦空想，因为美学与现代艺术在这两个方面是有共性的。事实上，美学的特定样态具有真正的基础，因为在经验实在（empirical reality）的体验中一般概念属于中介，而在艺术的体验中特殊概念则为中介。诚如认识论探索做出一般判断（universal judgments）所需的条件一样，每件艺术作品都对殊相在共相的支配中是如何可能的问题提出质疑。这便指出美学与概念之间的必然联系。尽管美学未把特殊归于抽象的概念，但它依然是概念性的，并且偏爱那些其目的（telos）是特殊的概念。假如黑格尔关于概念之动态的观点有任何相关性的话，那肯定是在美学之中。美学研究涉及一般与特殊之间的交互关系（reciprocal relations），在这里，一般并非从外部强加给特殊，而是出自特殊性本身的动态之中。一般或共相骚扰着艺术：艺术在生成自个模样的一瞬间，就再也无法变成它可能想要成为的样子了。一般限制着个体化，此乃艺术的规律。艺术意在退出这个世界，但又从不抛弃这个世界。相反地，这个世界依然未被艺术触动，因为艺术只是这个世界的反映而已。为了想摆脱所有概念性，达达主义（Dadaism）给自己选择的标

签是幼儿口中重复发音的一个指示代词。[①]然而，这仍然是徒劳之举。因为在达达主义中，也有一般概念，就像在指示代词中也有一般概念一样。虽然艺术梦想成为一个完美的单子融入自身，但它不管怎样仍充满一般性（universality）。由于艺术具有缩变为一个绝对的什么东西（tódeti）[②]的趋向，艺术务必设法超越这一点。这便是表现派艺术为何过时的一个客观原因。尽管表现派艺术家们不太宽容、并且竭力抵制变化，但艺术的发展将会超越这个阶段。（可以说，这类艺术家们退到表现主义之后去了。）无论走向具体性的艺术在何处想要消除一般——一种样式，类型，习语，程式或什么别的东西，这一否定作法总是保留着艺术公然要消除的东西。这一事态属于现代艺术的构成部分。

11. 现象学探源批判

要发现一般寓于特殊之中的生命，就得驱使一般性超越作为一个静态自体（astaticin-itself）的幻想，这种幻想主要归咎于已往美学理论的枯燥无味。同样地，要批评审美的不变因（aesthetic invariants），不仅要否定它们的存在，而且要从其变异性方面来审视它们。美学的对象并非一种原初的现象。现象学及其分支似乎命中注定就有助于一种新美学的详细论述，因为它们强烈反对自上而下的概念程序，而且也同样强烈地反对自下而上的方法。这确实是现代美学应有的样子。艺术现象学既不想从一个概念中演绎出艺术，也不想通过比较概括来归纳出那一概念。确切地说，现象学旨在详尽地描述说明艺术的本质是什么。这一本质在现象学那里被认为是艺术的起源。据说

① 'Dada'（达达）在德语中意指“那儿—那儿”。——英译者注
② 'This something'（这个某物/这东西）.——英译者注

起源乃是艺术之真假的衡量准则。

遗憾的是，现象学在其寻根探源过程中所提出的东西是极其浅薄的，因此在遇到艺术的实际表现形式时没有多大的说服力。假如想要取得比这更多的东西，那就得探讨艺术的具体内容，而这同本质性的公设颇不相容。艺术并非它自古以来的那副样子；艺术是它现已生成的样子。诚如追问何为艺术的个体起源没有什么意义一样，追溯艺术的本质起源也不会有什么结果。艺术解放自身并非是某种偶然事件，而是艺术的原理使然。艺术所获取的这些概念属性，一方面仍然是不完整的，另一方面在艺术看来是有局限性的。（据瓦莱里所言，最纯粹的艺术作品很少是最佳的作品。）

倘若有人要把艺术还原为艺术行为的原初现象，诸如某种假定的模仿内驱力，或某种表现的需要，或者魔幻般的形象之类，那么其结果将会使专断的特殊性出现反常情况。诚然，这些因素的确在艺术中起着一定作用，但是，它们与艺术并不邻接相连。美学不应当像追捕野雁一样徒劳无益地探索艺术的本质；这些所谓的本质要从其历史背景的角度来看。没有一个单独孤立的范畴能抓住艺术的理念。艺术乃是运动中的综合物。由于艺术本身是高度中介性的，因此需要最终成为具体概念的理智中介（intellectual mediation）。所以，艺术不需要据说属于现象学家的原初幻象（primary vision of phenomenologist）。[①]

12. 黑格尔美学透视

黑格尔美学的中心原理就是美是理念的感性显现，或者可以意释为理念的感性光辉（sensuous glow of the Idea——

① T.W.Adorno, 'Uber das gegenwartige Verhaltnis von Philosophie und Musik', in Filosofia dell' arte (Archivo di Filosofia) (Rome and Milan 1953), pp.5ff.

dassinnliche Scheinender Idee)。该原理是建立在绝对精神（absolute spirit）的观念基础之上的。假如绝对精神的综合要求并非得到赎救的话，假如哲学未能把握住绝对理念的话，那么那一原理也就没有什么真理性可言。在一个历史时期，也就是在理性的实在性观念成为一大笑料之际，黑格尔对艺术的解释（尽管这在事实上产生了许多有效的洞识）蜕化为一种慰藉之辞。黑格尔的哲学兴许能将历史与真理合而为一，但出于同样原因，其有效性由于历史向更糟的方面转折而消失。就黑格尔对康德的批判而论，正持续不断地令人感到信服；因为，美的事物倘若比一排排对称的、修剪整齐的灌木具有更多意味的话，那么它的地位必将超出形式之外，超出主体的直觉功能之外。简而言之，美的事物务必基于客体之中。黑格尔想要扭转原来的局面，使其朝着客体的方向发展，但他的这一努力未能如愿，原因在于他从形而上美学的角度设定出主体与客体在总体上的同一性——这种同一性显然是子虚乌有的或虚假的。

结果，由于这一必不可免的两难抉择困境，当今对诗歌的诸多哲学阐释没有进入到诗歌作品的情况中去；这些作品乐于把诗歌视为应用某一个或那一个最得意的哲学思想的陪衬物。[①] 这并非是某一个哲学家的意外失败所导致的后果，而是主体与客体之疑难（aporia）的一种功能。此种方法从一开始就注定要失败，这是因为它除了给艺术塞进一些东西之外，不能丝毫说明艺术。假如审美客观性（这中间有关美的概念仅为一个契机）依然作为所有相关的艺术反思的范例的话，它就得不再受制于在美学之外所建立的概念框架。如此一来，美学的基础就牢靠了；或许可以说美学凌架于其基础之上。美学唯一的合法职能则在于分析（无助于证明一个阿基米德论点）种种事态，这些事态的经验充满着哲学的思辨。想要保存类似黑格

① 这甚至也适用于那些近乎神话的方式赞美或提高诗化语言与传统诗歌的思想家们，比如海德格尔。

尔那样的思辨美学、并将其奉为文化丰碑似的那种作法是错误的，而将其完全摈弃、或者从一种假定的艺术经验的直接性将其取而代之的作法也同样是错误的。后者已经包含着对艺术的意识，也就是哲学；所以，对艺术作品的任何朴素的凝神观照被搞得不再可能了。艺术只能在一种已经发达的艺术语言背景中茁壮成长、繁荣富强。带有据说是自身“已往生活经验”的主体，其历史的清白（clean slate）虽然是不可或缺的，但对审美认识来讲并非是一个可靠的基础。艺术的诸多性相无法还原为主体性或直接的领悟，所以需要意识，因而也需要哲学。哲学只要不粗糙或野蛮的话，它在本质上或生来即属于所有审美经验。艺术有待于得到解释。理解领悟一方面采用了历史上已知范畴与美学理论契机之间的对照形式，另一方面则采用了这些范畴与艺术经验之间的对照形式。理论与经验彼此互相修正。

黑格尔的美学阐明了这一务必完成的任务，只是他的演绎系统（deductive system）妨碍着他以实用方式设定的那种对客体的专注或虔诚。黑格尔的论著依然具有权威性，但并非是在必须接受他的解决问题之方式的意义上。像康德的美学一样，黑格尔的美学是一种哲学体系的产物，该体系的崩溃并不导致其美学的崩溃，即便后者在此过程中遭到严重的损伤或破坏。

13. 美学的不安全感

美学不具有科学思想之连续性的特征。源自系统性哲学的美学理论似乎没有公分母（除了一个寻求真理性的微不足道的公分母之外）。冲突好像一直是美学理论的互动模式（mode of interaction）。它们并不遵从那种由平安相传给下一代的诸多问题以及解决办法所积累而成的模式，也就是说，美学理论不愿重蹈覆辙。这实际上是一种学术上的错觉。事实上，关于艺术

的哲学思想之间的关系向来是对抗性的，其程度如同艺术作品本身之间的对抗关系。

倘若美学想要超越空谈，它就得暴露自己，进入无处隐藏或遮蔽的开阔之地。这意味着美学必须放弃安全感（sense of security），即一种从科学那里搬来的安全感。（没有人像约翰·杜威那样不怀成见地认识到这一点。）鉴于美学理应设法揭示艺术的理论内涵（不是居高临下地对艺术作出判断），所以美学就得摆脱其后防战壕所构成的那种华而不实的安全感，诚如每一位从各种方式关注艺术的人一样。笨拙的初学者或新手总是听从为师之言，不忽略钢琴曲上的每个音符，不用铅笔去粗心大意地乱划一气；他同甚至最伟大的艺术家都怀有一种不安全感；这类艺术家的作品由于同既定艺术的批判关系也同样被暴露无遗，这通常表示出全盘失败的或然性。美学务必考虑到这一点。事实上，没有一位艺术家确知其作品是否能成气候；当他自己了却之后，其快感或痛感（这一切对科学家来讲均是陌生不晓的冲动）暗示着艺术的客观性相，即艺术的暴露性。这一论点的尽头，便是完美无缺的艺术作品实属罕见这一洞见。美学应当从艺术作品的暴露性中学习两样东西：一是艺术对客观性提出要求；二是美学必须认真对待那种要求。在科学之理想的影响下，美学趋向于回避这一属于其自身要素的悖论或逆说。我们或许可把美学中确定性与不安全感之间的关系说成是这样一种情况：有无数途径将经验与思想导向艺术作品，但所有途径在艺术的真理性内容方面殊路同归。尽管艺术实践意识到这一点，但美学尚须迎头赶上。[①]

---

① 在一次排练中，一部弦乐四重奏的首席小提琴手曾经邀请一位本身是音乐家的听众来评论那场演奏，借此证明可以汇集多种力量来取得对音乐的正确解释。

14. 形式美学与物质美学（上篇）

矛盾的起点在美学中是完全合乎情理的和兼容并蓄的。形式与内容的情况亦然。审美行为的变化通常不仅仅影响到主体，而且影响着客体，从而导致了不同层次之物质材料的新陈代谢。直到立体派艺术时期（此间再现型绘画呈衰落之势），尽管突出强调形式，但内容方面的东西依然能够进入到作品中去。阿比·沃伯格（Aby Warburg）及其信徒们通过他们的艺术实践证明了这一点。在有利的条件下，主题研究，诸如本雅明对波德莱尔的研究，要比广泛采用的、似乎比较深刻的分析形式的方法更富有成果。虽然形式分析胜过武断的历史循环论，但它带有僵化的倾向，从而孤立地看待形式概念，断绝了形式与内容的辩证关系。

黑格尔则走向另一极端，他也受到僵化的危害。他抑形式扬内容的作法甚至给他的宿敌齐克果留下了深刻的印象。然而，这种对内容的强调有一利亦有一弊。一方面，它表现出对空洞无物和麻木不仁之类剧作的抵制，凸现出艺术与真理间高于一切的重大关系。另一方面，黑格尔易于过高估计艺术的物质内容，反而忽视了内容与形式的辩证关联。这表明他的美学中包含着市侩主义无知的潜在因素，这一因素后来在苏联的美学中大肆泛滥。（在这方面，苏联美学并未像马克思本人那样对黑格尔提出过严肃认真的质疑。）前黑格尔美学，其中包括康德美学，并未突出强调艺术作品的观念，只是将它置于某种升华了的娱乐手段的地位。既便如此，康德对艺术之形式构成要素的强调表明，他比黑格尔更推崇艺术的真理性内容，尽管黑格尔直接以这种真理性内容为追求目标，但却未能将它从艺术诸现象本身之中开拓出来。形式的诸契机，被理解为升华过程，不仅要比黑格尔的学说更为久远，而且更为进步。无怪乎

在康德身后两百年之际，形式主义已经成为极端保守的、反理智论的马克思主义者们常用的一句谴责性的口头禅。

有关形式与题材学说区分的争论颇多，不可否认的是，在康德研究美学的方法中的确存在着弱点。确切地说，这方面的争论主要环绕着这一方法如何与康德审美判断力批判的具体特点相关的问题。根据康德的认识论来类推，他是在设法建立一个主观超验基础，即为 18 世纪曾被一度称之为美的超越感受（transcendental feeling of the beautiful）的东西建立这样一种基础，就好像这是最为天经地义的事情要做似的。然而，据《纯粹理性批判》（Critique of Pure Reason）所言，人工制品，这其中也包括艺术，是构成的，因此是客体领域的组成部分，这反过来成了高于和超过超验问题的一个层次。已知这一洞识，便可推知康德的艺术论在潜在意义上讲是有关对象的学说，虽说不是有关历史对象的学说。实际上，该学说最终变成主体性的了。此外，康德关于艺术中主体性的观点是错误的。在他看来，艺术中的主体性是主体对艺术作品的反应方式，而实际上主体性是作品之客观性的一个契机，是将艺术对象与一般对象区别开来的一个性相。主体居于作品的形式与内容之中；主体性只是在次要意义上才与人们如何对作品做出反应发生某种关联。众所周知，艺术反而指向这样一种时刻，即某一物与人对此物的主体反应之间不存在确确实实的二分法的那个时刻。这便说明主体反应方式，即具体化的相互关联（the correlates of reification），为何会被误认为一种先验前提的原因所在。

让我们假定生产主旨超过挪用私占这一情况也适用于艺术和美学，诚如它适用于社会的生活过程一样。于是，我们便可对那种传统的和幼稚的美学主观主义展开批评。倘若依据客观的、规律似的生产演化过程（law-like evolution of production）来看待艺术，那么类似生活经验、人类创造力等等观念便可有可无了。这一点现已变得更为必要了，因为黑格尔率先注意到的那种有关人类情感（human affect）的整个疑难，在最近一

些时期引起人们大量的思索，而在另一方面社会则又支配制约着人的情绪。文化产业惯于曲解主体对艺术作品的反应。结果，这种反应越来越多地缩回到作品自身的结构中去了，从而大幅度地降低了现代艺术的影响，这是艺术史上前所未闻的事情。总之，艺术经验与其说是需要与艺术作品相关的情感情绪行为，毋宁说是需要一种认知行为。主体沉浸在作品及其动态之中，该动态作为一个契机又存在于其他作品之中。假若让主体从外部来审视艺术作品，并且不受其原则的约束，那么主体便会与艺术发生离异，结果使其完全隶属于社会学领域。

15. 形式美学与物质美学（下篇）

美学应把康德与黑格尔之间的争议搁置一旁，不妨先存而不论。康德提出的源自形式的满足感（a feeling of satisfaction）概念若与审美经验相比则是一种倒退；该概念是无法得以复兴的。无独有偶，黑格尔倡导的内容观念也过于粗糙或太不成熟了。音乐肯定具有确实的内容——即乐曲中所发生的一切，但若拘泥于黑格尔所说的内容概念来分析音乐的话，那将会落空。黑氏的主体论是一个整体（因为精神被认为是涵盖一切的），因此，在他的美学中，不仅没有区分精神与其他者（it's other），也从未以任何方式界定过那个他者。由于主体到头来是一切万物，于是，主体的特定要素，即作为艺术作品之契机的精神，往往趋于萎缩，屈从于物质契机，即辩证法的这一面。在某种意义上，黑格尔在美学方面可以说是陷入了遭到他强烈反对且别无二致的反思哲学之中。与其高出一筹的判断力相悖的是，黑格尔推行的是这样一种原始的观念，即：艺术中所发生的事情是审美主体对一种内容或题材的塑造。在比较一般的意义上，黑格尔惯于给原始观念披上反思的外衣，从而与真正的反思形成对照。有人兴许会指望黑格尔提出这样的争

辩：就艺术作品而论，内容与题材的确具有它们自个的主体性，因为只有通过这种主体性艺术作品方可成为客观的他者(objective other)。主体便这样得到客观的调节，通过创作表现出其（显然是潜在的）客观内容。这便是艺术中唯一具有辩证意义的内容概念。黑格尔与苏联马克思主义的官方美学理论都不怎么赞同这一内容观。所以，他们双方都误解了艺术。

形式自身以内容为中介，反之亦然。这并非是说形式是强加在异质的他者（heterogeneous other）身上的，也不是说内容是被倾注进同一异质的他者中去的。虽然内容与形式互为中介，但彼此必须相互有别。虽然如此，艺术作品的内在内容，也就是该内容在其动态性发展中所包含的物质，截然有别于被理解为某种可分离出来的东西的那种内容，譬如剧情或绘画题材什么的。然而，正是这些现象，被黑格尔幼稚地将其与内容相提并论。黑格尔像康德一样，他的艺术思想也落伍于艺术的实际发展；康德没有看到艺术的深度和丰富性，而黑格尔则未能弄清艺术特有的审美内涵。一幅画作的内容不只是它所描绘的东西，而且包括从色彩因素到结构与关系等等方面。例如，在音乐里，内容诚如勋伯格所言，是指一个主题的历史。在文学中，题材包括故事情节，它虽然是内容的一个契机，但并不与此契机一起共同扩张延伸，其它物质契机则是作品的组织结构与内在动力或动态（organization and internal dynamic of the-work)。

尽管形式与内容的区别不应予以消除或扯平，但也绝不能将其发展为一种固定不变的两分法。布鲁诺·利布鲁克（Bruno Liebruck）在论及黑格尔的政治哲学时曾说到：这种政治哲学与其说是在《法哲学原理》（Philosophy of Right）一书和别的显然是政论的著作中去找，还不如说是在《逻辑学》（Science of Logic）一书中去找；这种说法也适用于黑格尔的美学。事实上，他的《美学讲演录》（Lectures on Aesthetics）就避开了其惯用的辩证思维，从而成为一个需要校正的弊端。在《逻辑

学》第二部分的篇首，黑格尔论辩说：反思的诸范畴属生成的产物（the products of becoming），但依然没有过时；诚如尼采后来在《偶像的黄昏》（The Twilight of the Idqls）中，对某种历史上的东西永不可能是真实的这一观念所作的非神秘化的处理。这两种思想同属一类。美学本应认真对待这一洞识。美学中出现了一些所谓永恒不朽的规范，它们实际上同样也是昙花一现式的生成的产物。它们之所以过时，主要是因为它们首当其冲地认为自个是永恒不变的。若与永恒不朽的规范相比，那些似乎偶然的、在某一时期源自历史发展趋势的要求与规范，会因其历史内容而具有客观性。在另一方面，美学中显赫一时、转瞬即逝的东西，正是人们所说的美学的不可变更的基干（inflexible skeleton）。美学务必从其自身的形态角度去理解历史内容的客观性，而不是从历史的必然进程中汲取这种客观性。

一个微乎其微的范例便暗示出美学是随着历史而发展变化的。事实在于历史是美学的真理性内容所固有的东西。这便是为何需要依靠对历史情境进行一番历史哲学上的分析，以便阐明过去曾被视为审美先验（aesthetic a priori）之物的原因。假如哲学传统是可信的话，从对此情境的分析中提取出来的那些格言或暗语，要比据说是能够得到证明的一般规范更具有客观性。或许可以表明这一点：伟大的艺术宣言或诸如此类的创作已经取代了美学原来的领地。美学的复兴在很大程度上取决于它是否意识到根本上属于时间现象的真理性内容。无论怎么说，这是以传统美学范畴的继续存在与有用性（continued existence and usefulness of traditional aesthetics）为先决条件的。在借助概念进行历史情境分析的过程中，人们往往把艺术动力学（dynamics of art）与概念化两者彼此联系在一起。

16. 方法论、“二次反思”与历史

拒绝以那种为美学论著作序的习惯方式来概述一种基本方法论，就等于宣布某种自己的方法论。一种方法论，甚至一种全新的方法论，从其普通意义上看，经常无法确切说明审美对象与审美思想之间的关系。唯一合理的方法论指令似乎由歌德提出；即：入乎艺术作品之内就像你进入一座教堂一样。除此之外，所有关于美学问题之客观性的论说，无论是从艺术内容的角度还是从实质性认知的角度，都依然是没有事实根据的虚言妄语。有人认为客观性只不过是主观意见或情感外射的一种伪装而已。对于这种没有头脑的和一再重复的批评，通过有效地表明艺术作品在客观上的确具有艺术内容就可将其驳倒。方法在其实际应用中成为合情合理的东西，这便是方法为何不能预先假定的原因所在。倘若审美的客观性被当作其实际应用的一个抽象的前提，那么它就会经常处于不利的地位，这是因为它在一个体系中缺乏支持或依托。客观性的真理性是在后来的种种发展过程中、而不是在原初的起源和空洞的方法论原理中建构自身的，因为光有这些方法原理是不够的。

无论怎么说，实施或实际使用的确需要对原理进行批评反思，以期能够检验控制脱缰无束的思辩活动。现在，主体精神通过理解领悟艺术作品之客观精神的方式来对付自身的傲慢；艺术作品之所以是艺术作品，全仗其客观精神。主体精神只有作为自发性的契机（moment of spontaneity）时才发生作用。艺术认知意味着以反思的手法再次液化（reliquifying）被对象化了的精神。美学务必警惕这一信念，即：如果只想发掘艺术的本质是什么，而无须在乎概念上的迂回作法的话，那么便可一下子把握住美学与艺术的亲和关系。艺术是以概念为中介来表现的，但在方式上与思想有着质性的差异。艺术中所传达或

表现的东西——事实上艺术作品要比纯这个性（mere thisness）意味着更多的内涵——就得通过二次反思予以传达，二次反思也就是通过概念中介或手法。达到这一点不是靠回避艺术细节的方式，而是借助概念来传达沟通的方式。假如我们以贝多芬的《告别》（Les Adieux）奏鸣曲为例，当听到该曲第一乐章结尾处那个独特的三连音时，便会在瞬刻间联想到嗒嗒的马蹄声，于是我们就发现这一转瞬即逝的乐段——它在整个乐章中并无特殊的功能，只不过是一种消遁的音响而已——是如何表述回归的希望的，其委婉丰富的程度远胜于对这些瞬刻音响之本质的无数普通的反思。直到哲学美学得以把握住艺术整体结构中的这类细微的修辞手段，它才能够实现其承诺。为了如愿以偿，美学务必是得到充分阐述和传达的思想。假如在另一方面，美学通过构造一套专门词语和咒符以期消除艺术的奥秘，那么，它最终不会有何成效，充其量也是几番赘述，或者只抓住某些非本质性的形式特征——其本质据认为受制于所有这些咒文和对根源起始的虚假关切。

哲学不像俄狄浦斯（Oedipus）那样幸运，因为后者知道谜底（假如我们暂且不计他的运气到头来也是似是而非的话）。在艺术里，一个谜语是在每件特定作品的心理丛中表述自身。如此一来，由于艺术作品所固有的技术程序，概念不仅是帮助它们解开自个译码的一种内在必然，而且是超越这一必然的机遇。究其本质，艺术是比单纯个性（mere particularity）具有更多意蕴的殊相（particular）或特殊事物；在其直接性方面，艺术与概念有一种有择亲和之势（elective affinity）。常识恰恰要求美学不应当将自个囿于对个体作品的分析，因为那样就有可能倒向唯名论一边。二次反思是美学史上期待已久的东西，它进入到一种与艺术作品疏远了的中介之中，尽管它务必永不妨碍或窒息理解独个事物（the singular）的自由。面对美学的理想，若无一点点顺从之意的话，那么美学就会沦为一种幻想式具体性（concreteness）的牺牲品；这种具体性有时为艺术本

身所有，但是，这种具体性在艺术那里是相当可疑的，更不用说它不足以立论了。美学是对抽象和分类方法的一种活生生的抵制，但它又离不开这些方法程序。艺术样式对艺术的影响无论会有多么大的抑制性或约束性，但样式本身并非完全无关宏旨。它们一直是艺术中的重要力量，这仅仅是因为样式是艺术中反对虚假的概念化现象的焦点。

所有艺术作品，其中包括那些冒充完全和谐的艺术作品，均属于各种问题的一种内在的关联（Problemzusammenhang）。于是，它们一起参与历史的发展，超越了自个的独特性或独一无二的品性。每件艺术作品的特定问题的内在关联，正是外部经验世界与审美单子（aesthetic monads）紧密结合之处。在这里，审美的殊相或特殊内容与其概念发生互动作用。因此，历史是美学理论的组成部分，而美学诸范畴从根本上讲是历史性的，所以美学的发展似乎具有一种由历史来决定的特性。这种特性之所以受到批评，是因为它是虚幻的；但它也具有相当的说服力，这是因为它凭藉艺术作为一系列互不相关的作品这一观念，有助于打破美学相对论（aesthetic relativism）的控制。从认识论上看，这种特性没有多大意义，几乎无助于得出任何作品、或整个艺术属于‘必然’这一结论。看来没有任何一件作品必须是无条件存在的。艺术中被决定了的东西乃是艺术作品之间的关系。这种决定论也影响到每件作品的内在成分。

上述问题之内在关联的建构，导引出诸多有关艺术与美学尚须达到的发展阶段的思考。艺术的实际历史地位不露声色地提出了实际的要求，当这些要求引起反思之际，美学便应运而生了。所以，美学是能够阐明何为艺术的主要动因（sole agency）。艺术与艺术作品会成其之所成。美学理论不会满足于对现存作品及其概念的解释，这是因为解释不可能完全化解作品内在的张力，再就是因为历史往往以批评这种化解的思想而告终，在探讨作品之真理性内容的过程中，哲学美学超出作品之外。颇有悖论意味的是，对艺术作品中的真理性的哲学认

识，近似于最为短暂的美学反思形式，也就是那种宣言(manifesto)。在我看来，一种引人入胜的方法论原则，就是要设法从最新近的艺术现象角度来阐明所有艺术，而不是什么与此相反的途径，思想史方法（history-of-ideas approach）也是如此。思想史方法在资产阶级的思想意识中是根深蒂固的，它期望没有变化，一切照旧。根据瓦勒里的说法，诚如新事物的最佳特征与旧需求相应一致一样，所以真正现代的作品是对已往作品的批评结果。美学通过翔实地阐述这些批评结果而成为规范性的东西。在此程度上，美学也影响到艺术。这种美学或许能够履行美学至今所许下的唯一诺言。

后　记

"一部残篇是一件因作者谢世而被篡改过的作品。"阿多诺对艺术作品的这一比喻说法实际上也适用于他本人最后所从事的哲学研究。现在出版的《美学理论》一书属阿多诺的一部未曾脱手的文稿，他本人或许永远不会将其送交付梓。我们现在出版的这部残篇，尽可能忠实于1969年8月所假定的样式。

在阿多诺谢世的前几天，他在一封信里言明本书的定稿需要他自己"竭尽余力，再作修改。"他想要修改的部分"与其说是主旨内容上的，毋宁说是编排结构上的。"阿多诺曾经写到：本书的主旨要义"实际上……都已俱在。"他当时期望在1970年中期最后定稿。他原想对书稿中的材料做大量调整，对有些部分进行删节，特别是要在正文中插入发表在《附录1》中的那些片断。另外，他打算完全重写初稿导言部分。最后，他还想对诸多语言表述的细节做进一步的润色。

可以说，本书是部未完成的遗作。同那部计划专论道德哲学的著作《否定辩证法》（Negative Dialectics）一样，《美学理论》这部专著旨在"再现我思想中的精髓。"阿多诺的这一言论尽管对他的其他论著有失公正之嫌——从齐克果（1933年）到贝尔格（1968年）都对各自的论著有过类似的评说，一种只有作者自己才能做出的貌似公正的评说——但却使人倍加重视这部被死亡篡改过的论著的重要价值。阿多诺认为："一部作品的残缺不整性成了其表现方式的组成部分"（因为此种方式对作为他的哲学之组成部分的完整性和系统性提出了批评），

从而排除了那种必然由精神所造成的幻象。阿多诺的这一论点从破坏《美学理论》文本的角度来看是难以令人信服的，该书本身就证明了这一点。对阿多诺来讲，残章断篇的概念具有双重内涵。一是指某种生产性的东西：因为系统的理论要表露其真理性内容就必须化分为片断。但《美学理论》不属于这种情况。该书作为片断或残篇具有不同的含义；我们这里所处理的是一部在实现其内部形式律（inherent law of form）之前曾几易其稿的遗作。

阿多诺的思想作为一个整体，向来抵制任何从死亡事实中挤出的某种形而上意义的企图。这样一来就得加入死亡所铸成的破坏活动。就阿多诺而言，有两个相关的传记片断具有十分重要的意义：一是他始终不相信本雅明的作品《拱门街计划》(Arcades Project）并非是废物利用的论点；再就是他从来没有默认贝尔格的歌剧《鲁鲁》（Lulu）的器乐演奏手段仍不完善这一事实。本书编者并不隐瞒《美学理论》一书的片断性。编者绝不能自欺欺人，既便甘心自欺也是不可能的。如果一部残篇纯属偶然所致，那就毫无必要去默许推崇它了。然而忠实性(fidelity）是阿多诺本人一贯倡导力行的原则，该原则要求人们切勿改动残篇，应当顺其自然。

阿多诺于1949—1950学年冬季学期恢复了在法兰克福大学的教席。到了1950年夏季学期，他讲授美学课程。随后他四次讲授此课，最后一次始于1967年夏季学期，长达一学年之久。当时，《美学理论》的大部分初稿已经写成。我们无法断定阿多诺于何时构想出撰写一部美学论著的计划。他曾偶尔提到这是一部“他终生推迟下笔”的著作。有些早先的笔记可追溯到1956年6月。阿多诺晚年的朋友彼得·苏尔肯普（Peter Suhrkamp）期望他写部美学专著，这一期望或许是促成这一写作计划变得更加现实的因素。更为重要的是，阿多诺有意将自己的美学思想整合在一起，即把这些思想发展成一个连贯完整、结构严谨的理论框架；而在此之前，这些思想大多数见

于许多有关音乐与文学的论著中，而且经常被视作梗概性的漫谈随笔，确有些狂文妄语的味道。在阿多诺早期的著作中，其实际思想的要旨似乎一直与那种将这些思想从哲学上贯通汇集起来的知性格格不入。他自己认为，对艺术所做的那些实际研究"与其说是对美学理论的某种运用结果，毋宁说是再现了美学理论的不可分割的组成契机。"

在1961年5月4日那天，阿多诺着手口授《美学理论》的第一稿；该稿由比较简短的段落组成。为了撰写《否定辩证法》，《美学理论》一书的写作计划只好辍笔。到了1966年夏季，当《否定辩证法》脱稿以后，阿多诺于1966年10月25日又开始重写《美学理论》一书。早先该书以段落为结构，这次则以章节代之。阿多诺在该书的"系统性组合"方面，也就是在仔细分解材料方面颇下功夫。到了1967年1月底，初稿已完成了四分之一。口授工作在1967年持续未停。这期间阿多诺为杜尔凯姆（Durkheim）的《社会学与哲学》（Sociology and Philosophy）一书的德文译本撰写了一篇导论，同时为鲁道夫·博尔夏特（Rudolph Borchardt）的诗集写了篇序言。根据他的一则日记，《美学理论》的口授初稿完成于1967年12月25日。这则日记似乎还只是一种预计或设想，因为两周之后，也就是1968年1月8日，阿多诺在一封信中写到："初稿近乎完成"。最后在1968年1月24日他又写到："与此同时我的主要美学论著初稿已经脱手。"

除了导论部分之外，口授初稿分为7章；定名为"情境"，"艺术曾是何物或论原始艺术的历史"，"唯物论"，"唯名论"，"社会"，"暗语"和"形而上学"。除了几个段落之外，1961年初拟的文本几乎全被纳入新的文稿之中。可以看出，阿多诺的第二稿与现在发表的版本并无多少相似之处。这里我们将再次援引阿多诺的一封信，他在此信中专门谈到一般的修改问题和前后两部初稿的关系问题。他曾这样写到："……在我看来第二稿往往是决定性的，而第一稿仅仅是汇集素材而已。……

第一稿总是一种有组织结构的自我欺骗之作；在第二稿里，我自己潜入其中，对自己的作品进行了批评。我发现这种作法颇有成效。" 在阿多诺以批评的方式来修改《美学理论》的手稿时，他感到自己面临一种常有的困境，那就是连第二稿也并不令人满意。

第二稿脱手后，写作再次停顿。阿多诺转而去写一些约稿，譬如像在"第十六届德国社会学家会议"上的主要讲演稿，以及《德国社会学界的实证主义争论》(The Positivist Dispute in German Sociology) 一书的导言等等。与此同时，阿多诺正在撰写一部专论贝尔格的书。对于这些影响他的"主要任务"、使他分散精力的事情，他从无怨言；他反倒视其为具有积极作用的有益之事。此外，他还花掉大量时间与参与抗议活动的学生一起讨论问题；同时还进一步涉足于大学的政治。与学生的讨论对他撰写的"理论与实践旁注" (Marginalien zu Theorie und Praxis) 一文有一定影响，而涉足大学政治纯属浪费时间和精力。

直到 1968 年 9 月初，《美学理论》一书的写作修改工作才重新开始。首先，他对第二稿的全文作了批评性注释，这是进行实际修改工作所迈出的第一步。其次，阿多诺亲笔修改的部分连同口授原文被打印成稿。在最后一次审校过程中，他逐句作了订正，几乎无一不改。在此阶段，即从 1968 年 10 月 8 日始，他放弃了章节的设置构架，代之而起的则是连贯一气的文本，以分段落设标题为形式。该文本于 1969 年 3 月 5 日完成。早期初稿中有三章未被收入正文。"暗语"与"情境"两章也于三月再次修改，而"形而上学"一章则于五月 14 日审订完毕。在随后数周里，诸多段落逐一写出，最后一段于 1969 年 6 月 16 日脱手。据说这些段落旨在补充正文，或者是为取代原有的那些阿多诺尚不满意的论述。

《美学理论》的出版形式无疑是适合原作意图的。该书终究与其属于残篇这一事实没有多大关系。在审订第二稿期间，

阿多诺遇到了始料不及的问题，也就是涉及论著组织结构和形式与内容之关系等一些问题。他的通讯函件表明，他充分意识到这些问题。他曾这样写到："饶有趣味的是，思想内容在我看来对其形式是有影响的。我一向知道而且期望着这一点。可是现在，我对所发生的这种影响依然惊讶不已。我自己那个没有哲学上'第一事物'（philosophical 'first thing'）的原理又返回来困扰着我。我受到很大的诱惑，从而无法继续建构一个具有常见序列方式的理性思维的宇宙（universe of reasoning)。于是，我只好把一系列不完全的合成材料汇集在一起，并根据同一轴心的思想将它们加以编排，使其具有同样的份量和相关性。它作为这些不完全的合成材料的星座或格局，而非逐一相连的序列，便会产生意义。"在另一封信中，阿多诺还对他在撰写《美学理论》时所遇到的表现形式问题作过如下描述："大凡论著，几乎总是以命题讲章、分节立论为特征，我的书也包括在内，从第一部到第二部、第三部……直到《否定辩证法》皆如此。但就《美学理论》一书而言，上述写作进程或方式全不适用了。这部书必须从同一轴心出发来写，这就要求处于并列关系的各组成部分具有相同的分量，并将它们围绕一个引力中心加以编排，该引力中心是各部分通过其格局表现出来的"。

《美学理论》一书的最后那份手稿原本就存在一些有关并列表述方式的问题，这是客观所决定的：也就是说这些问题反映出客观性的思想立场。阿多诺在哲学上的并列表述法(philosophical parataxis) 是指望实现在黑格尔那里还只是一个承诺的东西；即：抛开主体的肆意歪曲而对事物进行纯粹的审视检验——这种思想方式有助于事物翔实地表明其缄默性与非同一性。(muteness and non－ identical essence)。一种系列顺序法（a serial method）到底意味着什么呢？阿多诺在分析荷尔德林的诗歌过程中昭示了这其中的玄机。的确，阿多诺后期专论荷尔德林的那些美学文章，要比其他作品更接近他自己所

倡导的那种方法，他本人对此有过表白。然而，这是一种效仿细不可分、难于言表或穷尽事理之思想原则的学说，是因为同一化思想所造成的支离破碎现象而着意复原独特的非同一性的东西。此类学说必然与目的发生冲突，因为它作为一种学说不得不具有抽象性。阿多诺的美学，因受其哲学内容的驱使，从而采用了一种并列性的表述形式（ paratactical form of presentation)。这种形式是理论阐述中的一个难题 (aporia)。阿多诺对此毫无疑虑。他知道美学需要一种途径或方法来解决这个问题。而这个问题是无法通过理论学说来解决的。美学理论的效度 (validity) 基于哲学家的执著，即在面临不能解决的二难抉择之困境时决不妥协或放弃自己立场的精神。这一悖论或许也是编排此书的一个良好模式。究其本质，妨碍从任何直接方法 (póros) 来处理《美学理论》一书的东西是客观存在的。因此，无论阿多诺多么尽心竭力地修改过现存的文本，客观上的那些障碍也是难以完全克服的。

阿多诺原计划在假期（也就是他一生中的最后一次假期）之后开始第三次修改原稿和定稿的工作。现在这个版本并非有意要标榜自己的重要性。但它的确包括了最后一稿的全文。惟有口授稿中一些来被录进修改稿的段落被删除了。阿多诺认为，既便有些部分未被明确勾销，但也必须弃之不用。但在本书的附录中（附录 1)，我们依然保留了一些短小的、来经修正的残篇，这是因为它们看上去既简明又相关。就《初稿导言》(Draft Introduction) 而论，应当指出它确被阿多诺丢弃不用了。但由于其重要性，我们依然将其作为（附录 3）一同发表在此。

此版本保存了作者独有的遣词用句风格，也保存了其标点方式；这种标点方式虽然带有口语特性，但无疑是因循习惯规则而变化的。由于亲笔修改的部分甚多，手稿对阿多诺本人来讲也是不易阅读的。因此，偶尔也有一些句法结构前后不一致的和省略简化了的表述。在编辑此书时我们对这些部分作了谨

慎的订正。除了类似这些语法上的修改之外，编者力避作出任何猜断，尽管手稿中诸多重复和矛盾部分似乎处处时时地显露出这一点。编者确信，书中有无数表述与段落原封不动地保留了下来，而阿多诺是本想对其做些修改的。只有在一些有可能导致对特定句子的含义产生误解的地方，编者才作了猜断性的补充。

本书的排版难度极大。要把上述三章插入正文之中就非易事。专论“情境”(一种具有现代性的历史哲学，原属第一稿里的第一章）的那一部分，就得编排靠前一些，这是因为解开《美学理论》的钥匙之一在于下述观念：当今艺术的前卫派或先锋派阐明昭示着已往的艺术。根据阿多诺的一则注释，他曾想把“情境”与“暗语”（第 48 页—67 页）两章合二为一；编者据此将两者合为一体。最后，论“形而上学”一章（第 186—196 页）被编排在论“谜语性”这一部分之后，看来这是最符合逻辑的。

一些段落只好调换位置，择宜编排。其中大部分是阿多诺原本计划进行调换的，而编者正是依据作者的眉批付之实施的。有些变动是其自为的结果。它们旨在更为明确地突出并列的表述原则（paratactical principle of presentation)，而不是为了屈就于一种演绎层次原则（deductive－hierarchical one)。

此番收入《附录 1》中的残篇，既代表要汇入正文的附加部分，也包括那些所谓的“独立成章的部分”，也就是那些为正文暂时草拟的但可能用于别处的章节段落。要把这些残章断篇与正文整合起来是不可能的。阿多诺几乎没有指明这些残章断篇理应编排何处。通常几种可能的作法均在伯仲之间。再说，将这些残章断篇编入正文就得必需写些转折语句。而编者是不敢造次妄为的。但是，编排附录部分则是编者分内之事。

段落标题也为编者所加。他们为此尽可能地诉诸于阿多诺几乎在每页手稿上写下的描述性简短标题。

弗里德利希·施莱格尔说过的一句话兴许可以当作《美学

理论》一书的题词。那就是："被称之为艺术哲学的东西经常是二缺一：或缺哲学，或缺艺术。" 阿多诺原想把此书献给塞缪尔·贝克特。

我们对跟随阿多诺多年的秘书埃尔夫丽德·奥尔布里希(Elfriede Olbrich) 谨表谢忱。她在解读手稿和整理出版的工作中功不可抹。

格蕾特尔·阿多诺 (Gretel Adorno)
罗尔夫·蒂尔德曼 (Rolf Tiedemann)
写于 1970 年 6 月

［General Information］
书名＝美学理论
作者＝
页数＝611
SS号＝11101724
出版日期＝